NUMER
105/6
1949

PORADNIK ŚWIETLICOWY

wydawnictwo
Światowego Komitetu
Y.M.C.A.
Sekcja Polska
w W. Brytanii

Od redakcji

Numer obecny poświęcono niemal w całości Fryderykowi Szopenowi. W zamieszczonych wierszach, inscenizacji i artykułach znajdą czytelnicy materiał dla uroczystości jubileuszowych. Dotychczasowe wydawnictwa szopenowskie zostały omówione szczegółowo w osobnym artykule; warto sięgnąć do nich dla zdobycia wiadomości dodatkowych.

Mieliśmy kłopot z pisownią nazwiska artysty. Niektórzy spośród współautorów dowodzili w sposób przekonywający, że należałoby raczej zachować je w pierwotnej postaci francuskiej („Chopin"). Rozstrzygnął sprawę słownik ortograficzny.

Treść numeru można wyzyskać dwojako: jako podstawę do przygotowywania referatów i jako materiał do odczytywania lub recytacji. Będziemy szczerze wdzięczni za informowanie nas o sposobie wyzyskania numeru i za wszelkie sugestie w sprawie przyszłych numerów o podobnym charakterze.

TREŚĆ:

PRENUMERATA: Roczna — £ 1 sh. 4/-. Półroczna — sh. 12/-.
Cena numeru pojedyńczego sh. 2/-, podwójnego — sh. 4/- wraz z przesyłką

OGŁOSZENIA: 1/1 str. — £40. ½ str. £21. ¼ str. — £11. ⅛ str. — £6. 1/16 str. — £4.

PORADNIK ŚWIETLICOWY

ADVISER FOR EDUCATIONAL AND SOCIAL WORKERS

Rok 9, Nr 105/106 | Wydawca: Światowy Komitet Y.M.C.A., Sekcja Polska w W. Brytanii, 6, Cadogan Gdns., London, S.W. 3 | Maj/Czerwiec 1949

FELIKS BIELSKI

Rok szopenowski

Stulecie śmierci Szopena stanie się we wszystkich krajach podnietą do rozpamiętywań, poświęconych życiu i twórczości tego wielkiego artysty. Wzrośnie liczba książek, związanych z jego imieniem; pojawią się świeże wydania jego utworów muzycznych. Koncerty szopenowskie ożywiać będzie atmosfera jubileuszowa. Zwiększy się liczba nabywców płyt z nagraniami dzieł Szopena. Wielka rocznica, wymieniona na codzienne zjawiska, stanie się cząstką otaczającej nas rzeczywistości.

Dla nas, Polaków, zrośniętych organicznie z muzyką szopenowską, rocznica Szopena ma znaczenie podwójne. Po pierwsze jest naszym świętem wewnętrznym, które każdy z nas przeżyje po swojemu, ale na pewno głęboko. Chodzi przecież nie o konwencjonalne wspominki, ale o uczczenie kogoś bardzo bliskiego, jakiejś bratniej, serdecznej duszy, która zdołała przepoić nas swoim czarem na wskroś i która towarzyszy nam nieustannie. Z drugiej strony uświadamiamy sobie, że dziedzictwo twórcze Szopena stwarza jedną z niewielu sposobności do właściwego uwydatnienia wobec obcych — bez zbytecznego natrętctwa — realnej siły żywotnej naszej kultury narodowej.

Jeśli chodzi o nasze rodzime otoczenie, byłoby nie tylko przykrym zaniedbaniem, ale i niewdzięcznością, gdyby znalazło się na emigracji jakieś polskie skupienie, które nie potrafiłoby zdobyć się na własny wieczór szopenowski. Programy zależą, jak zawsze, od lokalnych środków i możliwości; rozwiązań jest tyle, że można pokusić się o uczynienie zadość zarówno najwybredniejszym upodobaniom, jak i skromnym potrzebom niewielkiego osiedla.

Podstawowym składnikiem uroczystości będzie oczywiście muzyka. Należy oczekiwać, że wykonanie odpowie oczekiwaniom. Jeśli jednak zabraknie dostatecznie uzdolnionych i przygotowanych wykonawców lub jeśli zawiodą warunki instrumentalne, wypadnie poprzestać na odpowiednio dobranej audycji radiowej lub na koncercie z płyt. Żywe słowo powinno nastrój podtrzymać i wzmocnić. Jeśli nie uda się znaleźć kandydata na wygłoszenie samodzielnej pogadanki czy odczytu, można posłużyć się jednym z tekstów gotowych. Wiele osób niewątpliwie przyjmie z zadowoleniem inicjatywę zorganizowania jakiejś wystawy, której przeznaczeniem byłoby uzupełnienie wrażeń słuchowych ilustracją wzrokową. Materiały znaleźć można między innymi w czasopismach i magazynach, poświęcających Szopenowi w roku obecnym wiele uwagi.

Byłoby bardzo szkodliwe, gdyby przy układaniu programu uroczystości szopenowskiej zatriumfować miały nałogi rocznicowe, na które wszyscy narzekamy, które jednak trudno wykorzenić. Przesada czy patos, pozbawione pokrycia uczuciowego, wywołają na pewno efekt przykrego zgrzytu. Pretensjonalność osiągnie cel wręcz przeciwny temu, jaki stawiają sobie organizatorzy. Nawet przy skromnych środkach osiąga się wiele przez dbałość o estetyczną prostotę. Właściwie chodzi o uroczystość niemal rodzinną.

Spośród naszych cudzoziemskich przyjaciół niektórzy okazują nam tyle przyjaznej życzliwości i do tego stopnia wczuwają się w nasze nastroje, że obecność ich na naszym obchodzie odczujemy jako pojawienie się miłych gości. Co innego, że reakcja ich będzie zapewne odmienna od naszej. Czy można oczekiwać tej samej wrażliwości na muzykę szopenowską od jednostek, które nie widziały naszej ziemi i nie znają naszej samorodnej twórczości ludowej? Czy do obcych przemówią w takim stopniu, jak do nas, melodie kolędowe, niepokoje rewolucyjne, uniesienia taneczne, majestat pochodu polonezowego?

Nie ma obawy o to, że obcy pozostaną na muzykę Szopena obojętni. Wielkość jego — jak to słusznie określił Norwid — polega właśnie na tym, że będąc muzykiem arcynarodowym, potrafił wznieść się na stanowisko ogólno ludzkie. Pod niejednym względem obcy słuchacze okażą wrażliwość silniejszą od tej, na jaką zdobywa się przeciętnie polska publiczność. Nie ma co taić, że wiedza muzyczna w Wielkiej Brytanii stoi na poziomie wysokim i że w każdym skupieniu choćby bardzo niepozornym, znaleźć tu można jednostki, które orientują się dobrze w osobliwościach technicznych sztuki szopenowskiej i umieją podchwycić zarówno zalety, jak i usterki wykonania.

Należałoby poczytać za wielki błąd, gdybyśmy ośmielili się zlekceważyć nasze przypuszczalne audytorium. Trzeba zdobyć się na wysiłek szczytowy, aby nadać dziełom Szopena najlepszą oprawę wykonawczą, na jaką pozwalają okoliczności. Nie za wiele posiadamy wartości, przemawiających do innych narodów; trzeba więc robić z nich pełny użytek i nie pozwalać na dewaluację. O ile potrafimy ustrzec się zbędnej napuszoności, która tak często towarzyszy naszym obchodom, i okażemy, że uczyniliśmy wszystko, co było w naszej mocy, aby wspomnieniu wielkiej rocznicy szopenowskiej nadać odpowiednią oprawę artystyczną, możemy być pewni przychylnego oddźwięku. Mamy więcej przyjaciół, niż się nam nieraz wydaje. — a tym Polakiem, który nam dusz życzliwych przysporzył był właśnie Fryderyk Szopen.

ŚWIETLICA

technika pracy — zagadnienia kulturalne i oświatowe

MARIAN GILEWICZ

Ocena odczytu

„Tacy poeci, jaka jest publiczność" — pisał kiedyś Asnyk, odwracając w ten sposób zarzuty, jakimi zbyt krytyczni czytelnicy obarczali piśmiennictwo. W zastosowaniu do wystąpień odczytowych można sformułować opinię podobną: „Tacy prelegenci, jakimi są słuchacze". Od wymagań, jakie postawimy mówcom, od naszej zbiorowej reakcji na ich sposób przemawiania zależy w znacznym stopniu charakter i poziom odczytów. Dlatego rzeczą ważną jest szerokie upowszechnienie świadomego stosunku do żywego słowa.

W czasach starożytnych nabywanie umiejętności oratorskich stanowiło jedną z podstawowych trosk przy wychowaniu przyszłego obywatela. Dlatego mówcy, występując publicznie, musieli liczyć się z tym, że stają przed obliczem znawców, którzy potrafią należycie ocenić wszystkie zastosowane efekty. Zbyt daleko jednak posuwano się w określaniu drobiazgowych przepisów, obowiązujących każdego mówcę, na czym musiała ucierpieć każda wybitniejsza indywidualność. Za naszych czasów słowo korzysta ze swobody estetycznej prawie nieograniczonej, co ma swoje strony dodatnie, z drugiej jednak strony stawia publiczność w kłopocie, gdy chodzi o ustalenie jakichś rzeczowych krytariów, pozwalających na zajęcie obiektywnego stanowiska wobec wysiłków mówcy.

W latach ostatnich można było zauważyć objawy wzrostu zainteresowania dla techniki przemówień. W Polsce przed ostatnią wojną mnożyły się lektoraty wymowy, absadzane zwykle przez wybitnych aktorów; niestety uwaga ich skupiała się raczej na wyrabianiu organów głosowych, niż na przygotowaniu treści i układu przemówień. Młodzież akademicka zaczynała zdawać sobie sprawę z ogromnych możliwości żywego słowa we współczesnym społeczeństwie i z własnej inicjatywy organizowała turnieje krasomówcze, które cieszyły się coraz większym powodzeniem i stanowiły silny bodziec do wyrabiania umiejętności retorycznych.

Najbardziej imponująco przedstawia się nauka sztuki mówienia w społeczeństwie amerykańskim. Poświęca się jej wiele czasu zarówno na szczeblu szkolnictwa średniego, jak i podczas studiów uniwersyteckich. Na kierunek studiów wskazuje m. in. ciekawe wydawnictwo pt. „Public speaking handbook for a beginning course in public speaking", opracowane przez Grafton P. Tanquary z Uniwersytetu Kalifornijskiego, oraz Eugene F. Hahn z Wayne University. Na treść tej publikacji składa się 91 stron tekstu objaśniającego oraz pewna liczba arkuszy, zawierających szczegółowe wskazówki dla rozbioru przemówień. Dlatego skrypt może zainteresować nie tylko osoby o ambicjach krasomówczych, lecz i zwykłych słuchaczy.

Zalecane początki szkolenia są bardzo proste. Studenci zaczynają od przygotowania wystąpień jednominutowych, poświęconych jakiemuś dobrze znanemu tematowi, np. historii danej uczelni, stosunkowi uniwerstytetu do społeczeństwa, atletyce, życiu społecznemu, programowi zajęć. Przy ocenie bierze się w rachubę osiągnięcie zamierzonego efektu, dykcję, opanowanie ciała i kontakt z publicznością. Ten rodzaj lakonicznych przemówień znajduje częste zastosowanie na większych zebraniach, na których zabierać musi głos wielka liczba osób. Cała sztuka polega wówczas na wypowiedzeniu jakiejś myśli w taki sposób, aby utrwaliła się w pamięci słuchaczy bez konieczności zalewania ich potokami swady. Opanowanie tej umiejętności sprawia, że posiedzenia, które w innym wykonaniu oratorskim stałyby się dręczącą torturą, przebiegają ku zadowoleniu wszystkich uczestników.

Następne, wyższe stopnie terminowania przewidują uwzględnienie psychologii zbiorowości ze szczególnym uwzględnieniem nastroju osób słuchających. W zalecę-

niach praktycznych kładzie się nacisk na czynniki wzrokowe, uzupełniające odbiór słuchowy. Dopiero po opanowaniu tych umiejętności przychodzi kolej na układanie przemówień dłuższych oraz wdrażanie do poprawnej i wszechstronnej oceny wystąpień własnych i cudzych. Gdyby ten rodzaj studiów miał zawieść jako szkoła nabywania zdolności oratorskich, musi on w każdym razie zapewnić wielostronną znajomość arkanów żywego słowa.

Przy formułowaniu sądów o przemówieniach autorzy kwestionariusza wysuwają proste pytania, umożliwiające odpowiedź wyraźną i jednoznaczną. Niektóre z tych pytań wydają się czytelnikowi polskiemu aż nazbyt drobiazgowe. Jeszcze dalej posuwa się pod tym względem inny Podręcznik pt. „Speech guide for listeners and speakers", opracowany przez Harlen M. Adams (1940). Niemniej każdy, ktokolwiek próbował zdać sobie uczciwie sprawę z tego, co na prawdę sądzi o czyjejś przemowie czy odczycie, powita tego rodzaju przewodnik z uczuciem prawdziwej ulgi. Źle jest grzeszyć nadmiarem pedanterii, jednak jeszcze gorsza ogólnikowość, pozbawiona zazwyczaj siły przekonywującej.

Wypełnianie mnóstwa rubryk przy opracowywaniu jakiejś opinii okazuje się zawodne w efekcie o tyle, że w powodzi szczegółów łatwo zagubić wrażenie ogólne, którego nigdy nie wolno lekceważyć. Poza tym formułowanie odpowiedzi pisemnych jest uciążliwe pod względem czysto technicznym. Niemniej warto mieć przed oczyma jakiś próbny kwestionariusz, choćby dla zorientowania się, jakie właściwości odczytu podlegają ocenie. Tytułem przykładu podajemy bardzo uproszczoną listę pytań, zmierzających do sprecyzowania obiektywnej oceny występu prelegenta.

1. Treść odczytu.

a) Czy temat był stosowny dla słuchaczy?
b) Czy ilustracje anegdotyczne i przykłady były właściwe i czy wiązały się z tematem?
c) Czy nie dostrzegało się błędów rzeczowych lub niedokładności?
d) Czy mówca panował nad tematem?
e) Czy odczyt informował, bawił, przekonywał, poruszał, zachęcał do działania?

2. Budowa odczytu.

a) Czy mówca umiał wywołać ciekawość uwagami wstępnymi?
b) Czy mówca odwoływał się do zainteresowań i doświadczeń słuchaczy?
c) Czy tok odczytu był naturalny?
d) Czy łatwo było wyłowić myśli główne?
e) Czy odczyt był należycie zaokrąglony lub podsumowany?
f) Czy zakończenie było właściwe, za długie lub osłabiające punkt szczytowy odczytu?
g) Czy potrafilibyśmy odczyt streścić?

3. Zachowanie prelegenta.

a) Czy mówca wykazywał w zachowaniu swobodę i pewność siebie?
b) Czy nie grzeszył nonszalancją i lekceważeniem słuchaczy?
c) Czy wydawał się szczerym, przejętym poruszanymi zagadnieniami?
d) Czy postawa mówcy tchnęła żywotnością, czy znużeniem?
e) Czy oczy i twarz mówcy uczestniczyły w przekazywaniu myśli i uczuć?

4. Język.

a) Czy słownik mówcy był wystarczający, czy też niektóre słowa były nadużywane?
b) Czy dostrzegaliśmy wyraźne błędy językowe?
c) Czy słownictwo było zrozumiałe i czy nie było przeładowane wyrażeniami obcymi?
d) Czy występowała dążność do unikania powtórzeń i giętkość w używaniu zwrotów?
e) Czy styl nie był nazbyt kwiecisty lub też zbyt monotonny?

5. Wartości głosowe.

a) Czy wymowa prelegenta nie miała rażących usterek?
b) Czy głos był wystarczająco silny, zbyt donośny lub za cichy?
c) Czy zaznaczała się rozmaitość tonów dźwiękowych?
d) Czy słuchacz powiedziałby, że prelegent mówił z nim, do niego czy przy nim?
e) Czy głos brzmiał przekonywająco, przyjemnie, szczerze, naturalnie, pociągająco?

6. Oddźwięk wśród publiczności.

a) Czy prelegent umiał przykuć uwagę, czy też myśli słuchaczy odbiegały od odczytu?
b) Czy wyczuwało się, że postawa prelegenta jest przyjazna czy wroga, formalna czy bezpośrednia?
c) Czy prelegent zdradzał poczucie humoru?
d) Czy prelegent obserwował oddźwięk wśród publiczności i czy naginał się do potrzeb audytorium?

Liczbę pytań można oczywiście znacznie pomnożyć, nie wydaje się to jednak celowe. Przeciwnie, zdarzyć się może, iż w niejednym wypadku niektóre punkty lepiej będzie pozostawić bez odpowiedzi. W każdym razie doświadczenie zasługuje choćby na jedną próbę. Kiedy przyjedzie prelegent, spróbujmy ustawić go na tle ankiety. Ciekawi jesteśmy efektu.

WIECZORNICE

materiały i pomoce

STANISŁAW BALIŃSKI

Życie Fryderyka Szopena — emigranta

W dniu 17 października 1949 r. przypada setna rocznica śmierci największego kompozytora polskiego i jednego z największych kompozytorów świata, Fryderyka Szopena. Cały świat obchodzi uroczyście tę rocznicę muzyczną, Szopen bowiem, tak jak najgenialniejsi artyści ludzkości, jak Szekspir, jak Mozart, jak Leonardo da Vinci, jest własnością całego świata. Jego nieśmiertelny wkład do sztuki przyczynił się do wzbogacenia tego zjawiska, jakie nazywamy, lub do niedawna nazywaliśmy, „kulturą europejską".

Dla nas, Polaków, Szopen miał jeszcze drugie znaczenie. Stał się, mimo woli, jednym z największych propagatorów imienia Polski w stuleciu, w którym granice Polski zostały wykreślone z mapy świata. Nie ma zakątka ziemi, gdzie by muzyka Szopena nie dotarła. Można by powiedzieć słowami marzeń Mickiewicza, że muzyka Szopena „zbłądziła pod strzechy", nie tylko polskie, ale świata. Każdy z nas zetknął się na pewno, w najbardziej nieoczekiwany nieraz sposób, z oddźwiękiem, jaki samo słowo „Szopen" wywołuje.

RODZICE SZOPENA

Ojciec Fryderyka Szopena był Francuzem. Nazywał się Mikołaj Szopen (Chopin) *) i pochodził z Nancy. Wyemigrował od Polski w roku 1787 w poszukiwaniu pracy. Gdy wybuchło Powstanie Kościuszkowskie, wstąpił do wojska polskiego i dosłużył się rangi kapitana. Po powstaniu osiadł w Polsce na stałe i poświęcił się pracy pedagogicznej. Zasymilował się do tego stopnia, że kiedy po powstaniu listopadowym 1831 roku władze rosyjskie zamknęły w Warszawie szkoły polskie, a między nimi Liceum, w którym pan Szopen wykładał, zwolniono go razem z innymi nauczycielami polskimi, jako patriotę, i usunięto od życia publicznego.

W latach 1800—1810, a więc przed objęciem obowiązków w Liceum warszawskim, był Szopen nauczycielem w domu hr. Skarbkowej. Tam poznał pannę Justynę Krzyżanowską Zakochał się w niej. Miłość była wzajemna i młodzi pobrali się w 1806 roku. Z tego małżeństwa urodziły się trzy córki i syn. Syn urodził się 22 lutego 1810 roku. Nazwano go z przyjaźni do pani Skarbkowej, imieniem jej syna, Fryderyk.

Chociaż polityką Szopen się nie zajmował, jednak życiem swym wyrażał postawę polityczną. Po upadku powstania listopadowego, które zastało go zagranicą i które przeżył boleśnie, nie wrócił do kraju. Nie chciał zgłaszać się do ambasady rosyjskiej dla przedłużenia tam paszportu, ani potem brać „wizy rosyjskiej". Trudno nam w to prawie uwierzyć... a przecież Szopen był także emigrantem politycznym! Miał te same kłopoty z listami do kraju (cenzura), z wizami, z prawami pobytu, z różnymi przepisami administracyjnymi, zwłaszcza w pierwszym okresie swej tułaczki. Po latach, gdy był już sławny, mógł swobodnie przyjeżdżać do kraju, nic mu nie groziło; przeciwnie, ambasadorom rosyjskim zależało ze względów propagandowych, aby Szopen odwiedzał Warszawę za wizą rosyjską. Szopen jednak nie chciał przekroczyć progu żadnej „ambasady". I postanowił, że do swoich wróci tylko wtedy, gdy kraj będzie wolny od zaborców.

DZIECIŃSTWO

Dzieciństwo swoje spędził Szopen na wsi, na rozlewno-nostalgicznym Mazowszu, a potem w Warszawie. Latem jednak zawsze wyjeżdżał na wieś.

Od dziecka był chłonny, marzycielski, wrażliwy. Szumy wsi, razem z jej lasem budzącym się na wiosnę i strumieniem szemrzącym wśród drzemiących wierzb, razem z jej dojrzewającymi latem zbożami i wiatrami, zaglądającymi jesienią do komina, — zapadły mu w duszę i stały się źródłem, z którego czerpał potem natchnienie. Jako dziecko żył „snami dnia", które odczytać już możemy w jego najwcześniejszych utworach. Jeszcze namiętnej chłonął melodie wsi: pieśni taneczne, obrzędkowe, religijne. Stare polskie kolędy wzruszały go do łez. Gdy jako młody chłopiec jeździł bryczką do Warszawy i usłyszał przypadkiem jakąś melodię w polu, graną na skrzypcach przez przygodnego grajka, prosił, aby zatrzymano konie, i przysłuchiwał się pilnie melodii, jakby ją chciał na zawsze wryć sobie w pamięć. Inwencja melodyjna Szopena wywodzi się z wsi polskiej i z pieśni jej ludu. Tego bogactwa melodii i motywów ludowych, które wchłonął w siebie jako dziecko, starczyć mu miało na całe życie.

---

*) Stosownie do uchwały Komitetu Ortograficznego Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie z 21 kwietnia 1936, rodowe nazwiska angielskie i francuskie pisze się według pisowni oryginalnej z wyjątkiem przyjętych powszechnie w pisowni polskiej, jak: Szekspir, Waszyngton, Szopen.

Na fortepianie zaczął uczyć się pod okiem rodziców, gdy miał niespełna cztery lata. Gdy miał lat sześć, zrobił tak duże postępy, że zaszła potrzeba wzięcia dla niego fachowego nauczyciela, (był nim Adalbert Żywny). Gdy skończył lat osiem, wystąpił po raz pierwszy publicznie w Warszawie na koncercie dobroczynnym. Wśród świetnej na owe czasy publiczności był także Julian Ursyn Niemcewicz, pisarz, polityk, przyjaciel Kościuszki. Występ ośmioletniego chłopca wywołał ogólne zdumienie. Porównano go do młodego Mozarta i zaczęto się nim powszechnie interesować. Od tego dnia sława cudownego dziecka zaczęła rosnąć w Polsce, a dokoła jego improwizacji wyrastała legenda.

Państwo Szopenowie od najmłodszych lat Fryderyka zdawali sobie sprawę, że mają do czynienia z dzieckiem niezwykłym; to też starali się go wychowywać w sposób możliwie naturalny i prosty, wytwarzając koło niego atmosferę serdeczną i domową, aby w ten sposób wrodzonej genialności i wrażliwości dziecka dać ramy zdrowego i normalnego trybu życia, Szopen, jako chłopiec, był wesoły, żywy, towarzyski, miał wielkie poczucie humoru i talent aktorski.

W roku 1822 oddano go do Konserwatorium Warszawskiego. Profesorem jego przez osiem lat następnych był ówczesny dyrektor Konserwatorium, świetny muzyk, ale średniej miary kompozytor, Józef Elsner.

Zarzuca się często Elsnerowi, jako profesorowi Szopena, że nie dość dużo od niego wymagał w dziedzinie techniki fortepianowej, że w grze Szopena zostało na całe życie coś z dyletanta; genialnego, ale dyletanta. Elsner jednak, podobnie jak państwo Szopenowie, zrozumiał, że ma do czynienia ze zjawiskiem zupełnie niezwykłym i świadomie pozostawiał Fryderykowi duży margines swobody dla jego inwencji indywidualnej, kładąc — jakże słusznie — główny nacisk w nauczaniu na kompozycję, kontrapunkt i opanowywanie „form muzycznych". Między uczniem a jego mistrzem nawiązała się przyjaźń, która trwać miała do śmierci ucznia; jeszcze w 1842 r. pisał Szopen do Elsnera: „kocham pana zawsze, kocham pana, jak syn, jak stary syn i jak stary przyjaciel".

Istnieje wiele anegdot i wspominek o szkolnych latach Szopena; starczyłoby na książeczkę. Pewnego dnia w okolicach Szafarni, majątku pp. Dziewanowskich koło Warszawy, gdzie Fryderyk spędzał wakacje, odbywał się wielki zjazd handlarzy zboża. Fryderyk zaprosił do siebie kilku solidnych kupców żydowskich i zaczął im improwizować na swój sposób weselnego „majufesa". Grał tak porywająco, że kupcy zaczęli podtańcowywać i podśpiewywać, zaprosili go na jakąś wielką uroczystość w pobliskim miasteczku i nie dawali gry kończyć. „On gra — oświadczył jeden z handlarzy — on gra... jak urodzony Żyd".

Innym znów razem uczniowie, mieszkający na stancji w domu państwa Szopenów, tak się rozdokazywali, korzystając z nieobecności Szopenów, że korepetytor p. Barciński nie mógł sobie z nimi dać rady i w rozpaczy przywołał młodego Fryderyka na pomoc.

Fryderyk wszedł w to rojowisko rozbrykanych chłopców, zasiadł do fortepianu, uderzył kilka akordów i gdy wśród chłopców zapanowała lekka konsternacja, zapowiedział, że im zagra „strasznie tajemniczą" balladę, jeśli się uciszą. Chłopcy natychmiast przycichli.

Wtedy Szopen zdmuchnął świece i zaczął opowiadać historię, ilustrując ją jednocześnie improwizacją fortepianową, o tym jak groźna banda zbójców szła cicho przez las do starego zamku, żeby go ograbić. Przystawili drabiny do okien, wchodzą jeden za drugim, nasłuchują... A w zamku pełno szelestów, szumów, jęków. Przestraszyli się zbójcy, zbiegli jeden przez drugiego z drabin i dalejże w las. Zaszyli się gdzieś w głębiach boru, rozsiedli pod niebem pełnym gwiazd i dróg mlecznych i powoli zasnęli. Tu improwizacja kończyła się cichą i senną kołysanką, której powracający się motyw podziałał na chłopców narkotycznie: siedzieli zasłuchani, ściszeni, jak zahypnotyzowani, niektórzy zapadli w pół-sen. Dopiero głośne uderzenie w klawisz przerwało całą fantazję. Ta sugestywność, ten dar wytwarzania atmosfery i udzielania jej najbardziej opornym słuchaczom, już wtedy, w najmłodszych latach, były jedną z najsilniejszych właściwości szopenowskiego talentu.

PIERWSZE KOMPOZYCJE

W 1825 roku wydał Szopen drukiem swój pierwszy utwór, swoje opus pierwsze: Rondo C-Minor. W roku następnym komponuje czarowne wariacje z towarzyszeniem orkiestry „Là ci darem la mano" dedykowane przyjacielowi młodości, Tytusowi Wojciechowskiemu. Jego sława kompozytorska rośnie. Za granicą nie jest jeszcze znany, ale w Polsce słuchacze zaczynają uświadamiać sobie z zachwytem i olśnieniem, że oto na ich oczach wyrasta nowy geniusz muzyczny. Rozszerza się też krąg znajomych i przyjaciół Szopena; wchodzą do niego przyszli sławni pisarze i artyści: Wilhelm Kolberg, Stanisław Koźmian, Stefan Witwicki, Dominik Magnuszewski.

Lata 1828—1830 są latami wytężonej pracy twórczej. Do tego okresu należą m.in. Rondo alla Mazur, Sonata C-Minor, oba koncerty fortepianowe, pierwsze mazurki (Op. 6 i 7), Wielka Fantazja na tematy polskie, Krakowiak, Rondo, wreszcie, wydany pośmiertnie, młodzieńczy walc miłości (D-Major, op. 70), natchniony przez wyidealizowaną i niespełnioną miłość Szopena do sławnej śpiewaczki polskiej, panny Konstancji Gładkowskiej.

W lipcu udał się Szopen na kilka miesięcy do Wiednia. Pobyt ten był niezwykle udany. Występy Szopena spotykają się z wielkim uznaniem (pierwszy koncert odbył się w Operze Cesarskiej 11 sierpnia 1820 roku, Szopen grał na nim Wariacje i Krakowiaka Rondo; na bis zaimprowizował fantazje na temat uroczej polskiej piosenki „Chmiel"). Publiczność przyjmuje go z entuzjazmem, krytyka widzi w jego utworach piętno geniuszu. Najważniejsze jednak było to, że modny wydawca wiedeński Haslinger obiecał mu wydać Wariacje.

Wczesną jesienią 1829 r. wrócił Szopen do Warszawy w świetnej formie, wzbogacony cennymi doświadczeniami, upojony powodzeniem, pełen nowych planów.

Życie w ówczesnej Warszawie było bujne, ożywione, kosmopolityczne. Nie zapominajmy, że Warszawa była wtedy jednym z centrów europejskiego życia muzycznego, jakim dzisiaj, niestety, nie jest. Szopen wciągnięty

został w krąg tego życia: biega nieustannie po teatrach, chodzi na operę, na koncerty, bywa w przeróżnych domach, gra chętnie na większych przyjęciach, wszędzie jest uwielbiany.

Dużo zawsze mówi się w biografiach Szopena o jego zamiłowaniu do życia światowego, o „brylowaniu" w towarzystwie, o jego snobizmie. Niewątpliwie była to prawda. Ale przy bliższym wniknięciu w jego życie widzimy, że w gruncie rzeczy były to dla niego sprawy drugorzędne, służące w znacznym stopniu jego ambitnym celom artystycznym, do których uparcie dążył. Pisząc o światowościach Szopena i romantycznej „gwieździe natchnienia," która mu w oczach świeciła, ciągle się niedostatecznie podkreśla, że Szopen z żelazną wytrwałością pracował. Miał niezwykły geniusz improwizacji, to prawda, ale nigdy mu nie dowierzał i każdy swój najdrobniejszy nawet utwór opracowywał troskliwie i gruntownie, nie zostawiając nigdy, ani jednej frazy ani jednego taktu, ani jednej nuty na łasce dowolnego przypadku. Najmglistsze i najbardziej rozwiane kontury Ballad i Nokturnów czy najdrobniejszy ozdobnik rozwiewającego się, jak echo, mazurka, są zawsze rezultatem wytężonej i zdyscyplinowanej pracy, pilnie ukrywanej przed świadomością słuchaczy.

Noce nie były dla Szopena w tych czasach porą spoczynku, ale porą pracy. Komponował nocami. Nie lubił o tym nikomu mówić. Nie odkrywał przed nikim prawie kulisów swej pracowni twórczej. A pracował straszliwie. Głucha zimowa noc przepływała nad Warszawą, a świt zastawał go jeszcze pochylonego nad pejzażem nut, przy dogasającej świecy, opartego o stolik, zachlapany stearyną, omdlałego od nadmiernego wysiłku. Te nieprzespane i przepracowane noce poważnie nadwerężyły jego zdrowie; kiedyś miały się odezwać i przyśpieszyć tlejącą się w nim chorobę.

17 marca 1830 r. daje Szopen swój pierwszy publiczny koncert w Warszawie. Gra na nim Koncert fortepianowy E-Minor. Powodzenie było tak wielkie, że koncert trzeba było powtórzyć. Drugi koncert publiczny, na którym odegrał po raz pierwszy swój Koncert F-Minor odbył się 11 października 1830 r. Odtąd nazwisko Szopena obiega całą Polskę. Prasa warszawska zalicza go do największych pianistów europejskich; przepowiada mu wielką przyszłość, jako wirtuzowi i kompozytorowi; wita w nim narodowego geniusza, który na cały świat rozsławi imię Polski.

W kilka tygodni po ostatnim pożegnalnym koncercie Szopen wyjeżdża za granicę. Celem jego podróży były Włochy, gdzie projektował spędzić rok lub dwa lata.

Dlaczego Włochy? Otóż Szopen od najmłodszych lat był entuzjastą opery włoskiej. Znał gruntownie muzykę niemiecką, ponad wszystkich kompozytorów stawiał Bacha i Mozarta; znał także dobrze klasyczną i współczesną muzykę francuską, ale jednocześnie miał jakąś „słabość" do opery włoskiej, pomimo że sam nigdy oper nie komponował i mało pieśni napisał. Ten zachwyt nigdy w nim nie wygasł i Fryderyk do końca życia był gorliwym bywalcem operowym. Wybrał więc Włochy, przewidując że pobyt tam będzie dla niego pożyteczny i twórczy.

POŻEGNANIE

Pierwszego listopada 1830 roku, w chmurny i smętny poranek jesienny wyjeżdżał więc Szopen z Warszawy w wojaż do Włoch. Grupa przyjaciół Szopena, z Józefem Elsnerem na czele, odprowadzała go do Rogatki Wolskiej, gdzie czekała Fryderyka niespodzianka. Kilkunastu uczniów Konserwatorium otoczyło dyliżans i odśpiewało pożegnalną kantatę, skomponowaną specjalnie w tym celu przez Elsnera. Gdy ostatnie dźwięki pieśni zgasły w jesiennym powietrzu — zapanowała cisza. Szopen rozpłakał się ze wzruszenia i nie mógł już mówić. Raz jeszcze uściskali się w milczeniu, pocztylion zadął w swą trąbkę i dyliżans potoczył się naprzód, w świat.

Poprzedniego wieczoru dostał Szopen od pana Elsnera srebrną urnę, zapełnioną ziemią polską.

„A masz nie zapominać o Polsce — mówił Elsner — masz kochać ją zawsze gorącym i wiernym sercem. A także pomyśl czasem o swoich przyjaciołach, którzy wielkich rzeczy spodziewają się po tobie i którzy zawsze modlić się za ciebie będą."

Z tą grudką ziemi polskiej nie rozstał się Szopen nigdy; trzymał ją zawsze przy sobie w walizeczce i jeździł z nią po świecie, jak z najdroższą relikwią; z tą grudką ziemi pochowany został po latach na cmentarzu paryskim.

W cztery tygodnie po wyjeździe Szopena z Polski wybuchło Powstanie Listopadowe. Szopen był wtedy w Wiedniu. Razem z innymi chciał natychmiast wracać do kraju, ale jego przyjaciel i towarzysz podróży, Tytus Wojciechowski, z trudem przekonał go, że nie powinien wracać, że fizycznie jest słaby i nie będzie żadnym pożytkiem w wojsku, natomiast dla muzyki byłaby to strata niepowetowana. Szopen został, ale sytuacja jego, jako Polaka, całkowicie się nagle odmieniła.

Polityka Metternicha wobec Rosji sprawiła, że z chwilą wybuchu powstania Austriacy ze względów ostrożności odwrócili się od Polaków. Odbiło się to i na stosunku do Szopena, jako artysty. Wiedeń z 1830 roku nie był już dla niego Wiedniem z poprzednich wakacji. Wiadomości z kraju doprowadzały go do rozpaczy. Nieliczne listy z tego okresu owiane są tragedią niedomówień i niepokoju. Rosjanie od razu zaostrzyli cenzurę w Polsce, więc pisząc do kraju, trzeba było liczyć się z każdym słowem, aby nikogo nie narazić. Tragicznie i jakże nam dobrze znane listy emigranckie...!

Po kilku miesiącach jałowego pobytu w Wiedniu udał się Szopen do Monachium, a potem do Stuttgartu, gdzie we wrześniu 1831, doszła go wiadomość o zajęciu Warszawy przez wojska rosyjskie i o niesłychanych na owe czasy gwałtach, jakich się Rosjanie dopuszczali. W notatkach z tego kraju, które się dochowały i które są aktem rozpaczy, graniczącej z bluźnierstwem, Szopen pisze:

„... Przedmieścia (Warszawy) zniszczone ... spalone... Sowiński, ten dzielny chłopiec, w rękach tych zbrodniarzy... Moskwa rządzi światem ... O Boże, czy Ty istniejesz? ... Istniejesz i zostawiasz to wszystko bez zemsty... Czyż nie dość Ci zbrodni moskiewskich?... Czyżbyś sam był Moskalem?"

W tym nastroju powstaje słynna Etiuda Rewolucyjna (C-Minor, ostatnia z pierwszej serii Etiud, dedykowanej Lisztowi), o której ktoś z Francuzów powiedział, że jest „jak sztylet wymierzony w serce cara."

Plany życiowe Szopena ulegają zmianie. Do Włoch nie widzi teraz celu jechać. Zresztą, jako Polak, ma trudności w uzyskaniu wizy włoskiej. Roczny paszport mu się kończy, ale nie chce go przedłużać w ambasadzie rosyjskiej. Jest całym sercem i duszą p stronie powstańców.

Postanawia jechać do Francji. Choć wydaje się to dziś nieprawdopodobne, a przecież miał także trudności, jako emigrant, w uzyskaniu wjazdowej wizy francuskiej. Uzyskuje więc naprzód — tak mu doradzono — wizę wjazdową do Londynu, a dopiero potem, na podstawie wizy angielskiej, dostaje tranzytową wizę francuską. Oczywiście projektował sobie, że gdy raz wjedzie do Francji, to na miejscu będzie się już starał o przedłużenie prawa pobytu. Tranzytową wiza francuska na jego dokumencie, który się uchował, brzmi: „passant par Paris à Londres."

Po wielu latach, gdy już osiedlił się na stałe w Paryżu i gdy go pytano, za jakim dokumentem dostał się po upadku powstania do Paryża, odpowiadał z uśmiechem, że uzyskał wizę przejazdową i że jest w Paryżu tylko: „passant par Paris à Londres."

KŁOPOTY EMIGRANCKIE W PARYŻU

W końcu września 1831 roku znalazł się Szopen „na paryskim bruku." Dzięki listom polecającym zetknął się wkrótce z wybitnymi ówczesnymi i muzykami; poznał Cherubiniego i Rossiniego, a potem Liszta, Mendelssohna, Hillera i innych. Dzięki poleceniom Elsnera poznał także słynnego na owe czasy pianistę i pedagoga, Kalkbrennera, u którego zamierzał się uczyć. Ale odwiedli go od tego projektu nowi przyjaciele, uważając, że niczego od Kalkbrennera nauczyć się nie może, a przeciwnie, może sobie tylko kompozytorsko zaszkodzić. Kalkbrenner nie miał mu za złe cofnięcia się od lekcji. Od pierwszej chwili ocenił niezwykłość talentu Szopena i sam zjawił się na jego pierwszy występ publiczny, który odbył się 26 lutego 1832 roku. Z czasem między Kalkbrennerem a Szopenem nawiązały się przyjazne stosunki i Szopen dedykował mu swój Koncert E-Minor.

Po raz drugi wystąpił Szopen w maju tegoż roku na koncercie dobroczynnym, urządzanym przez księcia Moskowę. Sukces artystyczny obu koncertów był ogromny, natomiast finansowo nic nie przyniosły — i Fryderyk znalazł się nagle w trudnej sytuacji finansowej, jak większość ówczesnych emigrantów polskich.

Paryż był wtedy pełen popowstaniowych emigrantów, oficerów, żołnierzy i pisarzy, którzy piórem walczyli o sprawę polską. Była to już trzecia z kolei emigracja polska, uchodząca na zachód przed prześladowaniami rosyjskimi i zsyłką na Sybir.

Szopen nawiązał ścisłe stosunki z emigrantami i razem z nimi układał swoje plany na przyszłość. Polacy naradzali się między sobą, czy pozostać we Francji, gdzie nagle poczuli się straszliwie osamotnieni, czy wyjeżdżać i szukać szczęścia gdzieś w dalszych krajach, w oczekiwaniu na „nową wojnę." Były grupy, które planowały wspólne przeniesienie się do Turcji albo na Bliski Wschód; inni wybierali się do Afryki, do Legii Cudzoziemskiej; generał Bem zaczynał werbować żołnierzy polskich do Portugalii, do legionu Don Pedra Portugalskiego w myśl „zebrania rozproszonych braci w jedno ciało i zachowanie go do dalszych usług dla Kraju"*).

Jedna z grup emiganckich postanowiła szukać szczęścia w Ameryce. Do nich przyłączył się Szopen. Próżno odwodzili go przyjaciele od popełnienia tego, ich zdaniem, szaleństwa, próżno rodzice pisali „przez okazję" listy z kraju, żeby się na taki krok nie ważył, Szopen uparł się i postanowił jechać. W jednej z małych kawiarenek paryskich schodziła się grupa emigrantów, wśród nich twórca nieziemskich Nokturnów, dla omawiania wszystkich szczegółów, związanych z wyjazdem, z wizami, z biletami okrętowymi i świadectwami lekarskimi, które wtedy obowiązywały z powodu panującej w Europie cholery.

Jakbyśmy ich dzisiaj jeszcze widzieli, rozgadanych, rozgorączkowanych i na sposób polski rozgestykulowanych!

Data wyjazdu była naznaczona, bilety zamówione i Fryderyk już spakował swe manatki, gdy zdarzył się przypadek, który ten plan odmienił. Muzy czuwały nad Szopenem.

Na trzy dni przed wyjazdem spotkał na ulicy księcia Walentego Radziwiłła, który usłyszawszy o jego wyjeździe, zamiast odwodzić go od tego planu, jak inni, zabrał go z sobą na wieczór do Rothschildów. Salony Rothschildów były w Paryżu najświetniejszym ośrodkiem ówczesnego świata finansowego, arystokracji i sztuki. Na prośbę Baronne de Rothschild Szopen grał i improwizował. Był w nastroju i podobno — jak twierdzą współcześni — grał jak nigdy przedtem. Wrażenie było piorunujące. Jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej jego sytuacja życiowa zmieniła się, nie z dnia na dzień, ale dosłownie z godziny na godzinę. Kilka osób na tymże wieczorze zwróciło się do niego, prosząc o lekcje. Na poczekaniu utworzono komitet z czterech osób, który miał za zadanie czuwać nad interesami finansowymi niedoświadczonego Szopena i ustalił cenę jednej lekcji na dwadzieścia franków, co na owe czasy było zawrotnym honorarium.

Szopen zrezygnował z wyjazdu. Nagle, nie tylko byt jego został zabezpieczony, ale otworzyły się przed nim nowe horyzonty i warunki, umożliwiające dalszą pracę kompozytorską.

SŁAWA

Lata 1832—1849 to w życiu Szopena lata sławy. Choć „piętno geniuszu" zaznaczyło się już w najwcześniejszych jego utworach, jednak z biegiem lat geniusz ten dojrzewał, pogłębiał się, nabierał dramatyczności, sięgając takich szczytów, jak Sonata B-Minor (z Marszem),

*) Doskonały artykuł o emigracji polistopadowej ogłosiła p. Maria Czapska w 16/17 numerze „Kultury".

jak Preludia, jak Ballady, z zawrotnie piękną Balladą F-Minor, jak Scherzo E-Major, jak wszystkie późniejsze Polonezy i Mazurki.

Lekcje i wydawnictwa przynosiły Szopenowi tak wielkie dochody, że w roku 1835 zrezygnował z publicznych występów, których nie znosił. W Paryżu grał jeszcze publicznie trzy razy, w 1841, 1842 i 1848 r. W Wielkiej Brytanii dał kilka koncertów w 1848. Poza tym ograniczał swoje występy do salonów i niewielkich zebrań towarzyskich. Do najgłośniejszych jego występów prywatnych należy koncert na dworze Ludwika Filipa w 1838 i koncert u księżny Sutherland w Londynie, na którym była królowa Wiktoria.

Jego życie osobiste płynęło w tym okresie dwoma jakby torami: jeden — to bujne kosmopolityczne życie towarzyskie, zwłaszcza w świecie muzycznym i śpiewaczym; drugi — to życie wyłącznie polskie, kontakty z rodziną, z najbliższymi w kraju oraz utrzymywanie stosunków z emigracją, z którą duchowo czuł się najściślej zespolony.

Serdeczna przyjaźń łączyła Szopena z Robertem Schumannem. Spotykali się rzadko, ale zawsze czuli się z sobą dobrze, jak bliscy bracia. Słynne powiedzenie Schumanna o Szopenie przetrwało dotąd i cytowane jest, jako swego rodzaju unikat w krytycznej literaturze muzycznej: „Kapelusze z głowy, panowie — wołał Schumann — oto geniusz!"

Z krajem, z rodziną i przyjaciółmi w kraju utrzymywał Szopen najżywsze kontakty. Listy jego, pod maską różnych drobnych i błahych nieraz nowinek, wyrażają zawsze wzruszającą i niefałszowaną tęsknotę za krajem. Choć się czynnie polityką nie zajmował, wyrażał swoim życiem, jak już o tym wspomniano, postawę polityczną. Uważał się za emigranta politycznego. Brał udział w różnych imprezach emigracyjnych. Gdy tylko stanął na mocniejszych podstawach finansowych, pomagał każdemu, jak mógł. Ofiarność jego była wielka. Światowe wypadki polityczne (zwłaszcza wydarzenia r. 1848) interesowały go w gruncie rzeczy tylko w tym stopniu, w jakim dotyczyły oswobodzenia Polski; pod tym względem jego patriotyzm był nieraz bliski szowinizmu. Przypomnę głośny incydent ze skrzypkiem Lipińskim, tym Lipińskim, który występował kiedyś z Paganinim. Szopen zwrócił się do niego z propozycją urządzenia wspólnego koncertu na rzecz powstańców. Lipiński odmówił, motywując to tym, że gdyby grał na cele emigranckie, mógłby się „skompromitować" w Petersburgu, a zależy mu na koncertach w Rosji. Oburzony Szopen odwrócił się od niego i nigdy mu tego nie darował.

W miłości nie był Szopen szczęśliwy. Pierwszą niefortunną, choć bardzo młodzieńczą miłość przeżył jeszcze w Polsce. Damą jego serca była śpiewaczka Konstancja Gładkowska, której nie miał nawet odwagi się oświadczyć, przeczuwając (prawdopodobnie słusznie), że nic z tego nie wyniknie.

Drugą miłością była siostra jego kolegów szkolnych, panna Maria Wodzińska, z którą odnowił znajomość w 1835 roku. Było to w Dreznie pod koniec wakacji. Między obojgiem wywiązała się miłość i Szopen skomponował dla niej (tak jak kiedyś dla Gładkowskiej) walca na odjezdnym, czarownego walca F-Minor.

W rok potem spotkali się w Marienbadzie. Zaręczyli się. Były to może najpogodniejsze chwile w życiu Szopena, ale jak krótkotrwałe! Chodzili na piękne spacery, snuli plany; ona zrywała mu fiołki, on wieczorami przygrywał jej śliczne walce. Matka Wodzińska godziła się już na ten mariaż, ale ojciec Wodziński słyszeć o nim nie chciał. I córka ustąpiła ojcu. W jakiś czas później otrzymał Szopen list od Marii, że nie może postąpić wbrew woli ojca i prosi go, by uważał zaręczyny za zerwane.

Był to cios dla Szopena. Po śmierci znaleziono w jego sekretarzyku kopertę z pożółkłymi już listami od Marii i zasuszoną różę, którą dostał od niej kiedyś w pięknym miesiącu lipcu. Na kopercie napisał dwa słowa: „moja bieda."

To rozczarowanie fatalnie się odbiło na jego zdrowiu; a wszystko razem na pewno nie było bez wpływu na nawiązanie zimą 1837 bliskiego stosunku z panią George Sand, stosunku, który miał tak silnie zaważyć na jego życiu.

ROMANS Z GEORGE SAND

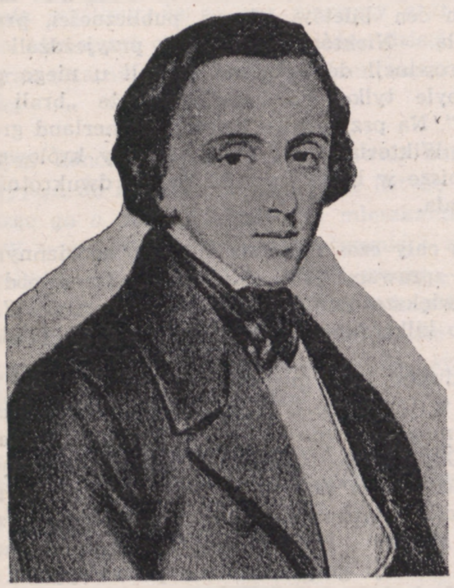
Było to zimą 1836/37 r. Przez cały dzień padał deszcz, za oknem płynęły szare mgły paryskie i Szopen czuł się źle i melancholijnie. Inwencja go odeszła. Wspomnienie Marii, której nie miał już widzieć, nie dawało mu spokoju. Wreszcie po późnym obiedzie zdecydował się pójść na jour fixe (o dziesiątej wieczór) do jednego ze znajomych domów, gdzie zbierał się świat intelektualny i artystyczny.

Gdy wolno wchodził po schodach w hallu, wydało mu się, że ktoś, jak cień, płynie za nim, roztaczając silny zapach fiołków. Szopen był zmysłowy, chłonny, miał wyczulone powonienie i ulubionym jego zapachem były fiołki. Miał zawsze bukiet fiołków na fortepianie; uczennice, wiedząc o tej słabości mistrza, nieraz przynosiły mu pęki fiołków. Toteż płynący za nim obłok fiołkowej woni zastanowił go; chciał się odwrócić, ale machnął ręką i wszedł do zatłoczonego i gwarnego salonu.

Około północy, gdy część gości się rozeszła, przyćmiono lampy i Szopen zaczął w półmroku improwizować. Natchnienie mu wróciło, improwizował długo. Goście zamarli, jak w transie. Gdy skończył i uniósł głowę, zobaczył przed sobą, wspartą łokciami o fortepian, damę o ciemnej cerze i pałających oczach, wpatrującą się w niego, jakby „chciała przeniknąć mu myśli". W chwilę potem, gdy odszedł od fortepianu i ocierając pot z czoła padł na fotel w jakimś mrocznym kącie salonu, usłyszał szelest sukni, poczuł znowu silny zapach perfum fiołkowych, jak wtedy kiedy szedł przez schody. Zdumiony, odwrócił się. Przed nim stała ta sama kobieta, która przed chwilą wpatrywała się w niego zza fortepianu. Za nią stał Liszt, który zapoznał ich z sobą.

Była to pani Aurora Dudevant, słynna romansopisarka francuska, pisząca pod pseudonimem George Sand. Uważana była w owych czasach za „kobietę postępową"; powieściami swymi intrygowała, wzruszała i na przemian gorszyła.

Usiadła przy nim, zapaliła cygaro i zaczęła w sposób wyszukany i inteligentny tłumaczyć, jakie wrażenie zrobiła na niej jego improwizacja i jak rozumie jego muzykę. Szopen, przyzwyczajony do emocjonalnych komplementów ze strony kobiet, po raz pierwszy spotkał się z tak inteligentną oceną. Słuchał pilnie. Pochlebiało mu niewątpliwie to, co mówiła, zwłaszcza, że nikt dotąd w taki sposób o jego muzyce nie mówił. Bladła wolna zimowa noc, a oni jeszcze rozmawiali. W następnym liście do rodziny pisał: „Poznałem wielką sławę, panią Dudevant, znaną jako George Sand, ale nie lubię jej wyrazu twarzy, jest w niej coś, co mnie odpycha...".



Fryderyk Szopen
Bezimienna litografia według portretu Ary Scheffera

Tak rozpoczął się jeden z najgłośniejszych romansów świata, wielokrotnie opisywany, omawiany, do dziś dnia poruszający wyobraźnię „szopenistów".

Pani Sand nie żyła z mężem. Dwoje dzieci, syn Maurice i córka Solange, wychowywało się przy niej. Szopen został włączony do tej rodziny. Stał się jednocześnie kochankiem i przybranym ojcem. Usunął się zwolna z szerszego życia światowego, ograniczając się raczej do środowiska artystycznego i literackiego, któremu ton nadawała pani Sand. Poza głośnymi muzykami i śpiewakami, bywali u nich m. in. Heinrich Heine, malarze: Ary Scheffer i Delacroix (później jeden z najbliższych przyjaciół Szopena); z Polaków — Niemcewicz, Mickiewicz, z którym pani Sand wiodła dysputy socjalne i polityczne; Grzymała, przyjaciel domu i ulubieniec pani Sand; Bohdan Zaleski i Stefan Witwicki, poeci-emigranci, do których wierszy napisał Szopen większość swoich pieśni.

Jesienią 1838, mały Maurice zachorował, a ponieważ Szopen także stale niedomagał, pani Sand postanowiła wywieźć dzieci i kochanka na słońce, na Majorkę.

W tym okresie miłość pani Sand do Szopena sięgała najwyższego nasilenia i Aurora obiecywała sobie romantyczny wojaż, pomimo że Fryderyk niechętnie opuszczał Paryż. Wojaż był pod każdym względem nieudany.

Miasteczko Palma na Majorce okazało się całkiem prymitywne; ludność Palmy gorszyła się panią Sand, chodzącą w spodniach i palącą cygara; Szopen od razu zaniemógł na ciężki bronchit, a ponieważ choroby dróg oddechowych uważane były wówczas na Majorce „za coś w rodzaju dżumy", nikt nie chciał im wynająć mieszkania. Hoteli nie było. Koniec końców, po różnych kłopotach, zamieszkali pod Palmą w opustoszałym klasztorze kartuzyjskim Waldemoza, klasztorze cudownie położonym i nieopisanie romantycznym, ale niezdrowym, wilgotnym i pozbawionym najprymitywniejszych urządzeń sanitarnych. Natychmiast wysłali listy, aby przysłano im fortepian i piecyki. W międzyczasie Szopen musiał komponować swoje boskie preludia (na które miał terminowe zamówienie) na jakimś starym, rozbitym fortepianie, który stał w jednej ze zrujnowanych cel klasztoru.

Pobyt na Majorce stawał się z dnia na dzień coraz bardziej nie do zniesienia. Zdrowie Szopena pogarszało się do tego stopnia, że w lutym 1839 zdecydowali się, mimo nadejścia fortepianu i piecyków, wracać do Francji.

W Marsylii spotkał Szopena nowy wstrząs. Dowiedział się o śmierci dobrego znajomego, śpiewaka Alfreda Nourrit, który w przystępie melancholii odebrał sobie życie. Wiadomość ta zrobiła na Szopenie wrażenie tym większe, że sam miewał napady melancholii, połączone z nerwicowym „lękiem śmierci". Uparł się, że będzie grał na organach na nabożeństwie żałobnym za duszę Nourrit i wtedy rozwinął motyw, który nurtował w nim od dawna i który w ostatecznej formie stał się częścią Sonaty B-Minor. Był to słynny Marsz Żałobny.

* * *

Po dłuższym pobycie w Nohant, majątku pani Sand w Normandii, Szopen odzyskał zdrowie. Trzeba przyznać, że pani Sand opiekowała się nim wtedy z całym oddaniem i troskliwością. Lekarze orzekli, że nie ma gruźlicy, a tylko chroniczny bronchit i wyczerpanie nerwowe i zalecili nadal możliwie umiarkowany i spokojny tryb życia. Poleceń lekarzy Szopen nigdy pilnie nie przestrzegał; gdy tylko poczuł się lepiej, wrócił do dawnego, wyczerpującego trybu życia.

Od 1839 do 1846 żył już oficjalnie z George Sand. Przez dłuższy czas mieszkali razem. Zimę spędzali w Paryżu: Szopen dawał lekcje, pani Sand pisała powieść za powieścią, wieczorami prowadzili, jak dawniej, bujne i ekscytujące życie towarzyskie. Lato spędzali w

Nohant, gdzie Szopen czuł się zawsze rzeźwiejszy i zdrowszy, i gdzie intensywnie komponował. Prawie wszystkie utwory Szopena z tego okresu powstały w Nohant, podczas długich wakacji letnich, przedłużanych nieraz do ostatnich dni jesiennych.

ZERWANIE

Tak biegły lata. Dzieci George Sand dorastały. Miłość zamieniała się powoli w przyjaźń, przyjaźń — w przyzwyczajenie, a na niebie tego przyzwyczajenia zarysowały się chmury.

W roku 1846 nastąpiło między George Sand a Szopenem ostateczne zerwanie.

Dużo się na to spraw złożyło, ale bezpośrednim powodem była niechęć dorastającego syna pani Sand, Maurice'a, do Szopena. Maurice był zazdrosny o uczucia matki. W stosunku miłosnym pani Sand do Szopena zawsze było coś „macierzyńskiego". To uczucie macierzyńskie, pełne zmysłowości, przeniosła z czasem na syna. Gdy nadszedł moment, że musiała wybierać między synem, a kochankiem, wybrała syna. Córka jej, Solange, która po cichu kochała się w Szopenie, stanęła w tym ostrym sporze po jego stronie; zerwała z matką i bratem i do śmierci Szopena utrzymywała z nim serdeczne, rodzinne prawie, stosunki.

Cokolwiek by się mówiło o egzaltowanym romansie pani Sand z Szopenem, trzeba stwierdzić, że w rezultacie przyniósł im obojgu korzyść. Pani Sand, która na początku była „stroną czynną" tego romansu, dbała na swój sposób o Szopena, opiekowała się jego zdrowiem i mimo zawodowej zazdrości artystycznej (uważała się sama za genialną) pilnowała, jak tylko Francuzka potrafi, jego interesów i kariery. Przez niego stała się pożyteczną orędowniczką sprawy polskiej.

Szopen, który jej początkowo nie kochał i dopiero później przywiązał się do niej, był — mimo choroby i nerwów — idealnym kochankiem i towarzyszem; w stosunku zaś do jej dzieci był serdecznym opiekunem, kierownikiem, zastępował im ojca. Wreszcie, nolens volens, on właśnie zapewnił jej nieśmiertelność, o którą walczyła. Któż bowiem czyta dzisiaj powieści George Sand? Zapadły się w niepamięć. Natomiast poprzez życie Szopena — niezwykła osobowość Aurory nadal jest żywa, odkrywana, dyskutowana, jak tego zawsze gorąco pragnęła.

POBYT W ANGLII I SZKOCJI

Rozstanie z George Sand przeżywał Szopen ciężko. Nie mógł komponować, wpadł w depresję, rozwijała się w nim gruźlica.

Opiekowali się nim uczniowie i przyjaciele; otoczony był zawsze życzliwymi i oddanymi ludźmi. Nie doceniał tego dostatecznie; zresztą nie miał właściwie nigdy tego tajemniczego daru, który nazywa się „instynktem szczęścia". Geniusz muzyki pożerał go całkowicie.

Wiosną, 1848 r. ulegając namowie jednej ze swych oddanych uczenic. Miss Jane Stirling, udał się w podróż artystyczną po Wielkiej Brytanii. Podróż ta była triumfem. Jeśli nie przyniosła spodziewanych rezultatów finansowych, było to przede wszystkim winą fatalnego stanu zdrowia Szopena. Jechał bez sił, nie zdając sobie sprawy, że śmierć zagląda mu już w oczy.

Londyn nie był wtedy tym poważnym centrum muzycznym, jakim jest dzisiaj. Przyjeżdżali tam tylko najsławniejsi i najgłośniejsi artyści; snobizm i chęć ujrzenia ustalonej już sławy grały wtedy w society angielskiej większą rolę, niż sama muzyka. Niemniej powodzenie miał Szopen olbrzymie. Wprowadzony został do pierwszych domów Londynu, koncerty jego w Edynburgu, Glasgowie i Manchesterze ściągnęły, mimo zawrotnych cen biletów, tłumy publiczności, prasę miał doskonałą. Niektórzy uczniowie przyjeżdżali specjalnie z prowincji do Londynu i brali u niego po kilka lekcji, byle tylko móc powiedzieć, że „brali lekcje u Szopena". Na przyjęciu u księżny Sutherland grał przed królową Wiktorią. Był przedstawiony królowej, która — jak pisze w liście do rodziców — dwukrotnie z nim rozmawiała.

Przez cały czas opiekuje się jego codziennymi i domowymi sprawami Miss Stirling i Broadwood właściciel największej wytwórni fortepianowej w W. Brytanii. Oto kilka faktów, świadczących o ich troskliwości:

Broadwood każe mu, na przykład, wstawić do mieszkania w Londynie trzy fortepiany, każdy innej marki, aby mógł zależnie od fantazji wybrać sobie instrument. Gdy Szopen jedzie do Szkocji, ma wykupiony cały przedział; w podróży towarzyszy mu zawsze ktoś z przyjaciół Broadwooda oraz zaangażowany przez Miss Stirling służący. Podczas pobytu w rezydencjach wiejskich w Szkocji gospodarze nie pozwalają mu chodzić po schodach i zawsze jest w pogotowiu służba, która go wnosi na schody. Do Calder House, posiadłości krewnych Miss Stirling pod Edynburgiem, sprowadzono na czas jego pobytu specjalnego Pleyela. Na każdym kroku spotykała go troskliwa życzliwość i sympatia, Szopen jest głęboko wzruszony tym przyjęciem. Londyn, jako miasto, mu się nie podoba, ale zachwycony jest Edynburgiem i okolicami Stirlinga. Zdaje sobie sprawę, że Brytania mogłaby być dla niego krajem wielkich możliwości, ale jednocześnie uświadamia sobie z melancholią, że pogarszający się z każdym dniem stan zdrowia nie pozwoli mu ich nigdy wykorzystać.

Gorąco zapraszany przez przyjaciół szkockich, aby przyjechał znowu na czas dłuższy do Szkocji, wraca z końcem października 1848 r. do Londynu, wyczerpany dławiącą go chorobą. Klimat londyński, pełen mgieł i wyziewów, stawał się dla niego nie do zniesienia, a ówczesne wypadki polityczne, z którymi łączył stale nadzieje oswobodzenia Polski, potęgują jeszcze chorobę. Dogorywa.

Drażliwość Szopena na wszystko, co wiązało się ze sprawami polskimi, była w tym okresie specjalnie wyczulona. Boleśnie przeżył, na przykład, jakiś perfidny

i nieżyczliwy Polsce artykuł „Timesa". W liście do Grzymały pisze: „Times" opowiada o Polsce takie historie, że nawet sami Anglicy zdumieni są jego wrogością".

W połowie listopada miał się odbyć w Guildhallu bal na cele polskie i Szopen miał na nim grać. Na próżno Miss Stirling, Broadwood i księżna Marcelina Czartoryska, która jak siostra miłosierdzia opiekowała się Szopenem w Londynie, błagali go, by nie występował, Szopen, który wszystkie inne występy dawno odwołał, uparł się, że musi grać na cele polskie. Wrócił z tego balu na pół omdlały, dusząc się od kaszlu, plując krwią... (Był to jego ostatni koncert w życiu). Nie bez wzruszenia myślimy, że po raz pierwszy grał publicznie, jako ośmioletni chłopiec, na biedne dzieci Warszawy, po raz ostatni — na rzecz polskich emigrantów w Londynie.

Po tym koncercie lekarze zdecydowali natychmiastowy wyjazd do Paryża. Szopen pisze list do Grzymały, prosząc go o przygotowanie mu mieszkania na powrót. W tym liście, pisanym chaotycznie i z widocznym wysiłkiem nie zapomina o jednej rzeczy — o fiołkach: „...a każ w piątek bukiet fiołków kupić, żeby w salonie pachniało... niech mam jeszcze trochę poezji u siebie, przechodząc przez mieszkanie do sypialnego, gdzie się pewno położę na długo"...

Jest coś naprawdę poetycznego w tym motywie fiołków, który się przez całe życie Szopena przewija.

ŚMIERĆ

W końcu listopada 1848 wrócił Szopen do Paryża. Ostatnie miesiące jego życia to właściwie jedna powolna agonia. Przestaje grać i komponować. W sierpniu 1849 stan jego pogorszył się tak dalece, że sprowadzono z kraju ukochaną jego siostrę, Ludwikę Jędrzejewiczową, Ludwika i Marcelina Czartoryska pełnią do śmierci rolę najczulszych i najbardziej oddanych pielęgniarek. Pomaga im M-lle Gavard, ta, której dedykowana jest cudowna Berceuse D-Major. Franchomme, Delacroix i Grzymała zajmują się w tym okresie jego interesami i czuwają nad kuracją, a wierny uczeń Szopena, Gutman, pełni przy chorym z całym samozaparciem funkcje posługacza szpitalnego, nie odstępując go ani na chwilę.

Interesy Szopena, który dużo wydawał i jeszcze więcej rozdawał potrzebującym, nie mogły być dobre w tym okresie. Na szczęście przyjechała za nim ze Szkocji nieoceniona Miss Sterling i dowiedziawszy się o kłopotach finansowych, przyniosła w krytycznej chwili 20.000 franków, co na owe czasy było poważną sumą.

Na kilka tygodni przed śmiercią Szopena jakaś zawoalowana pani z bukietem fiołków zadzwoniła do mieszkania, pytając, czy Madame Sand mogłaby odwiedzić chorego. Po krótkiej naradzie przyjaciele orzekli, że jest to niemożliwe.

W połowie października 1849 roku stan Szopena pogorszył się do tego stopnia, że nie mógł prawie mówić. Cierpiał straszliwie, dusił się, raz po raz omdlewał, ale znosił tę niekończącą się agonię z hartem. Śmierci się nie bał; prosił o nią. Ostatnim jego życzeniem było usłyszenie śpiewu. Wsunięto do pokoju konającego fortepian i Delfina Potocka odśpiewała, tłumiąc szloch, arię Belliniego. Nazajutrz — a był to poniedziałek 16 października — poprosił o księdza, wyspowiadał się i przyjął Ostatnie Sakramenta. Tego dnia poczuł się jakby lepiej, ale w nocy przyszła ostateczna agonia. Gdy dr Cruveille nachylił się nad umierającym, którego twarz czerniała w walce o oddech, i zapytał go, czy cierpi, Szopen ostatnim tchem, ale jeszcze wyraźnie wyszeptał: „już nie"... To były ostatnie słowa, jakie wymówił. W chwilę potem nie żył. Na dalekich zegarach Paryża wybijała godzina trzecia rano.

* * *

Pogrzeb Szopena był wielką manifestacją Paryża, był jedną z tych manifestacji, które przechodzą do roczników muzyki. Nabożeństwo odbyło się w kościele Madeleine. Do tej pory nie wolno było w tym kościele śpiewać kobietom na chórze. Tym razem uczyniono wyłom i Requiem Mozarta, o które kiedyś Szopen prosił, odśpiewały panie Viardot-Garcia i Castellan oraz śpiewak Lablache. Gdy podczas Ofiarowania znakomity organista Lefeburne-Wely odegrał Preludia B-Minor i E-Minor, cały kościół szlochał. W chwili wyprowadzania zwłok Meyerbeer poprowadził Marsza Żałobnego. Trumnę nieśli Delacroix, Franchomme, Aleksander Czartoryski (mąż Marceliny) i wspomniany przeze mnie, jeden z najbardziej oddanych Szopenowi uczniów, Gutman.

Przed samym zamknięciem trumny Ludwika spełniła ostatnią prośbę brata i położyła mu na piersiach do trumny urnę z grudką ziemi polskiej, tę samą urnę, którą Szopen dostał kiedyś od Elsnera, gdy jako młody chłopiec odjeżdżał z Warszawy w świat, na zawsze.

ADOLF NOWACZYŃSKI

Wakacje Szopena*)

W pierwszych wywczasach letnich wakacyjnych musiało to być jeszcze pacholę miejskie osłabłe, wątłe, które łatwo się męczyło nadmiarem powietrza, nie brało udziału we wszystkich zabawach i harcach, na dalekich spacerach w bory i lasy przysiadało po drodze raz po razu, odpoczywało, wdychało z lubością tlen i azot sarmackiej niziny. Frycek prosił wtedy kamratów ziemiańskich, żeby mógł „nie iść dalej", tylko „przychodzić do siebie" i upajać się spokojem rozległych przestrzeni. Po zgiełku i rwetesie wielkomiejskim, po rejwachu w rodzinnym gnieździe, które było jakby ulem pełnym wciąż pszczół i trutniów wlatujących i wylatujących, ta cichoć sielska miała w sobie coś upajającego i kojącego...

Wdychał Frycek ciszę, wciągał w piersi zdrowie, zgarniał w siebie niebo i odurzał się polskością dosłowną, klarowną, autentyczną. Z każdymi wakacjami, z każdą nową wsią poznaną, z każdym zanurzeniem się w krajobrazie ... przybywało mu zdrowia i narastała miłość, czułość, tkliwość dla swojszczyzny. Bywało, że z oczarowania po prostu płakał, nawet nie płakał, szlochał. Raz tak wyjechał na klaczce „Aurorce", zabałamucił się gdzieś czy w koniczynę czy we wrzosowiska, rozglądał się dokoła, popatrzył w chmury, kiedy przelatywały śmieszne bociany, w ogóle nie nadzwyczajnego, bo dokoła z prawej lasy, z lewej łąki. A on w bek z zachwycenia.

Budził się pierwszy rano, gdy jeszcze wszyscy spali, żeby widzieć wschód słońca nad parującymi trawnikami i obserwować punktualne koguty. Spijał maślankę, jadł za trzech, delektował się twarogiem, znał wszystkie dziury i kąty w oborach i stajniach i dziewczyny i parobasów i krowy i konie po imieniu, po nazwisku. Osobiście i najosobiściej interesowały go ich dole i niedole. Wieczorami prawie zawsze grywał wszystkim do tańców na nienastrojonych, rozklekotanych klawikordach, popołudniami prawie zawsze się gdzieś gubił, gdzieś zapodział, samopas chodził w las.

Nasłuchiwał ... Wytężał słuch, nadstawiał uszów i wchłaniał. Jak wszystko mu podwójnie silnie, potrójnie, poczwórnie pachniało (koniczyna, koper, centyfolie, storczyki leśne), tak też wszystko mu grało dokoła. Innym grało tylko w karczmie..., pastuszka na ligawkach, fujary na fujarach, czasem coś w kominach. Jemu wszystko i ustawicznie, bez momentu przerwy. Pogoda: wietrzyk konwaliami trąca. Deszcz za oknami — to pełna kapela. Młyn dudnił uwerturę. Topole, kasztany (różowe) kwitły i śpiewały. Lipy kwitły i śpiewały. Sejmy żab kumkających z ariami rozrechotanych ropuch. Kukułki. Bąki w sitowiu bębnią długimi dziobasami w niebogłosy. Przed nocą bociany klekocą. Dzięcioły. Skowronki — Boże dzwonki. W stodołach cepy. Komary! Tak, nawet komary, nawet muchy, i to jak głośno, i jak kunsztownie!

Można sobie teraz wyobrazić, w jakie zdumienie to nadsłuchiwanie świata wprawiało młodych, zdrowych szlachciców... „Frydryś poszedł słuchać, jak rosa pada." Dosłownie „jak rosa pada"... czego tu nikt nigdzie jako żywo nie słyszał. A on się kładł na trawnik do nieba tyłem i nadsłuchiwał nabożnie. A potem biegł do fortepianu i to, co usłyszał, starannie wypukiwał filigranowymi paluszkami jak stopeczkami sylfów. Ale co więcej! Dla wszystkich, co się zbierali wieczorem na werandach lub w wielkim uroczystym tym czy tamtym salonie, to, co śpiewały dójki czy prząśniczki czy dziewczyny folwarczne, — w ogóle to były „wycia." Parobasy „ryczały", pastuchy-hycle fałszowały jak pokąsane przez psa wściekłego, a w karczmie dudniało jak „w obozie murzyńskim w Afryce." Nikt na to nie zwracał uwagi, a przeważnie zatykano uszy. A dla tego dziwadełka... to były ekstazy!... W jednej karczmie przesiedział pod oknem całe popołudnie, a w innej cały wieczór, a raz w Nieszawie zaczepił jedną gospodynię śpiewającą i prosił, aby mu cztery razy swoje trele powtórzyła. A raz znowu unosił się nad basetlistą i do tego ślepym. A niekiedy wpadał w szał przechwalania jakichś „odsibków", jakichś „ksobków", „owczarków", „wiatraczków", „pomaluśków", które wszystkim ze dworu wydały się piekielnymi dysonansami i po prostu barbaryjną, chamską kakofonią. Jemu — objawieniem!...

Dopiero po trzecich czy czwartych wakacjach już zaczynało wychodzić na jaw, że ten grajek przedziwny po prostu skarby odnalazł.

*) *Z książki „Młodość Szopena".*

JERZY MACIUSZKO

W setną rocznicę zgonu

„Nie jestem takim czarownikiem, jak mój przyjaciel radca Plichta (mawiał pan prezes Święcki, nazywany przez Fryderyka Szopena „Staro-Święcki"), ale jednak muszę odmówić rodakom wszelkiego zmysłu jak do matematyki także i do muzyki"...

„Muzykalni u nas to są przeważnie Żydowie".*)

Nie chcę iść w ślady pana radcy Plichty, „czarnowidza" ale — jakby to powiedział sam pan prezes Święcki**)—(przygarniał kocioł garnkowi), trudno zaprzeczyć, że do propagandy kultury polskiej narodowej wśród obcych to już nasza nacja iskry Bożej nie ma.

Dwaj byli ludzie spośród otoczenia Fryderyka, którzy po jego śmierci pracy o nim podjąć się powinni: Julian Fontana i Albert Grzymała. Fontana nie napisał nic, a Grzymała próbował napisać, ale ostatecznie pracy nie wydał.

Nad cieniem Szopena zaciążył jakiś fatalizm, który sprawił, że on sam i tylko sam musiał świat podbijać i imię Polski nieść często do krajów, gdzie dzięki Niemu było ono słyszane i wymawiane po raz pierwszy.

Fatalizm ten dał się odczuć niemal od momentu, gdy Ludwika Jędrzejewiczowa, zamknęła zmęczone oczy brata około drugiej nad ranem w nocy z 16 na 17 października 1849 r. przy Place Vendôme w Paryżu. 30 października miał się odbyć uroczysty pogrzeb, w czasie którego (w kościele Św. Magdaleny) miało, zgodnie z wolą zmarłego, być odśpiewane „Requiem" Mozarta. Powstał komitet, który zajął się organizacją uroczystości pogrzebowych. Uroczy-

*) *Adolf Nowaczyński, Młodość Szopena. „Czytelnik", 1948.*

**) *Obydwaj stali bywalcy w domu p. sędziego Borakowskiego w Warszawie, gdzie często bywał także młody Szopen.*

stość wypadła niezaprzeczenie wspaniałę, ale cóż pisano o niej później w prasie paryskiej? Dla przykładu urywek z felietonu E. Guinot'a, ogłoszony w kilka dni po pogrzebie: „Wszystkie najdrobniejsze życzenia i pragnienia Szopena, nie wyłączając kaprysów z ostatnich dni, uwzględniono z iście religijnym pietyzmem. Pragnął mozartowskiego „Requiem" na swym pogrzebie i wykonawczynie jego testamentu wspaniale zorganizowały tę uroczystość. Tylko, że na uroczystość tę, bądź to przez zapomnienie, bądź umyślnie, całkiem nie zaproszono większości przedstawicieli świata muzycznego. Dzięki temu wielu członków Instytutu, wielu sławnych artystów, wielu wybitnych pisarzów nadaremnie próbowało, wbrew zakazowi, dostać się do środka, gdzie, jak się okazało, ogromną przewagę miały damy z arystokracji."

Ilość biletów wstępu (do kościoła wpuszczano tylko za biletami) została ograniczona. Należy przyjąć, że było to podyktowane nakazem konieczności. Ale dobór osób, które bilety otrzymały, zasługiwał niemal na nazwę skandalu. Zaproszono panie, które przyjechały z Wiednia, Londynu i Berlina, a pominięto przedstawicieli prasy i wybitne osobistości ze świata artystycznego Paryża. „La Reforme" w ogóle nie była reprezentowana, bo... zabrakło dla niej biletu. Słowa goryczy, jakie później w tym piśmie padły przeciw komitetowi, w najlżejszym nawet stopniu nie dotknęły jednak imienia Szopena, „tego anioła fortepianu," jak go nazwano w tym samym artykule, w którym szukano przyczyny braku miejsca przy trumnie zmarłego dla przedstawicieli pisma.

Pierwszą, krótką notatkę o zgonie Szopena zamieścił dnia 24 października (1849 r.) *) „Kurier Warszawski": „Wczorajszą pocztą listy odebrane z Paryża donoszą nam o bolesnej stracie naszego ziomka Fryderyka Szopena, zmarłego w dniu 17 bm. w objęciach kochającej go siostry.

Pierwszy artykuł pośmiertny, poświęcony Szopenowi, ukazał się w „Kurierze Warszawskim" nazajutrz, tj. 25 października. Artykuł ten nawiązywał do notatki z dnia poprzedniego, po czym podawał do wiadomości czytelników, co następuje:

„Fryderyk Szopen urodzony w roku 1810 we wsi Żelazowa Wola, w pobliskości Warszawy, z Justyny z Krzyżanowskich i Mikołaja, profesora b. szkoły aplikacyjnej wojskowej i Akademii duchownej rzymsko-katolickiej w Warszawie, a zmarłego przed laty sześciu itd.

... Niezmordowany do ostatnich chwil życia, nie ustępował w pracach, a słabość jego, która go strawiła, poczęła się z uczuć, jakimi go wielkość muzykalnej poezji przejęła. Szopen bez zaprzeczenia konał od lat kilku i w tym konaniu rozdzierał serca i łzy wyciskał tak współrodakom, jako też i obcym.

Zmarły, oprócz matki, zamieszkałej w Warszawie i dotąd żyjącej, oraz sióstr rodzonych: Ludwiki, małżonki Józefa Kalasantego Jędrzejewicza, doktora filozofii i profesora Instytutu agronomicznego w Marymoncie, i Izabeli, małżonki Antoniego Barcińskiego, magistra filozofii, b. naczelnika w wydziale górnictwa, pozostawia jeszcze chrzestnego ojca w osobie radcy tajnego Fryderyka hr. Skarbka, niemniej prawie wszystkich znajomych w Warszawie, którzy wspólnie z rodziną długo płakać będą nad usypaną na obcej ziemi mogiłą rodaka."

Słowa, wydrukowane w tymże „Kurierze Warszawskim" dnia 31 października tegoż roku, mogą dziś brzmieć dla nas niemal jak ironia:

„... W Niemczech i Francji wiele bardzo wyszło jego litografii tak na nutach, jako też i osobnych odbiciach ... Te są pomniki, które oprócz nieporównanych dzieł pozostały po Szopenie.

Z obecnych w Warszawie uczniów tego mistrza, dla którego tenże lubił poświęcać staranność swoją, jest p. Kazimierz Wernik, znany nam już ze swego talentu. Oby był przedłużeniem pamięci wielkiego ducha i przypominał nam ową sławę naszą, która w sercach rodaków znajdzie na zawsze oddźwięk nieśmiertelny."

*) *W numerze 281 (cyt. za Hoesickiem).*

Talenty skali Wernika miały więc stać na straży pamięci wielkiego ducha Szopena. One miały torować drogę do nieśmiertelności jego dzieł. Na szczęście dzieła Szopena okazały się wystarczająco wielkie, by same stały się „przedłużeniem pamięci" ducha, który je stworzył.

Podobnie z nutą ironii w głosie przeczytalibyśmy dziś zamieszczone w „Kurierze Warszawskim" dnia 9 listopada (1849) sprawozdanie z pogrzebu mistrza:

„Tydzień temu, jak w kościele Św. Magdaleny w Paryżu odbyło się nabożeństwo żałobne za duszę ziomka naszego, Szopena. Mnóstwo artystów i znajomych zmarłego napełniło kościół, do którego wchodzono tylko za biletami. Największa prostota przewodniczyła temu obrzędowi, odznaczającemu się także i wykonaniem „Requiem" przez p. Viardot*)..."

Wiemy, że pogrzeb Szopena był hołdem, złożonym mu przez Paryż (a pośrednio i przez cały świat kulturalny), był aktem czci i uznania dla jego wielkości, ale tak jak obecność „mnóstwa" artystów nie stanowiła cechy, wyróżniającej tę smutną uroczystość od innych, tak „prostota" nie jest pierwszym określeniem, jakie by się nam nasuwało przy jego opisie.

Milczenie Fontany i, graniczący niemal z kompleksem, brak odwagi Grzymały, który powstrzymał go od wydania pracy biograficznej o Szopenie, spowodowany był, jeśli nie wyłącznie, to niewątpliwie w wysokim stopniu ukazaniem się w roku 1851 pracy monograficznej Liszta**). Oto, co na ten temat pisze w roku 1873 w przedmowie do swojego dzieła pt. „Fryderyk Szopen i utwory jego muzyczne" M.A. Szulc:

‚Czego się na przyszłość spodziewać? Czy nie minęła pora napisania wyczerpującego i zupełnego życiorysu artysty? My nie wahamy się odpowiedzieć, że niepowrotnie minęła, a *wina leży w obojętności i apatii ziomków.* Jeden tylko mąż, zdaniem naszym, podołać mógł trudnemu zadaniu. Był nim zmarły 24 grudnia 1869 roku Julian Fontana***). Współuczeń naszego wieszcza w Liceum, towarzysz jego studiów, muzyk z powołania, długoletni współwygnaniec na obczyźnie, powiernik jego myśli, świadom wszystkich kolei życia swego przyjaciela, długo i kilkakrotnie dzielił z nim mieszkanie i był jedynym, który mógł szczęśliwie z zadania się wywiązać."

Sądzę, że bez przesady można stwierdzić, że ukazanie się pracy Liszta („F. Szopen") więcej przyniosło szkody, niż pożytku. Albert Grzymała (bliski Szopenowi jeszcze z czasów warszawskich i jego towarzysz na wygnaniu) zabrał się do pracy nad biografią swego wielkiego przyjaciela już w roku 1850. Praca pisana była w języku francuskim. Na nieszczęście przesłał on jeszcze w tym samym roku kilka urywków swego dzieła do Szkocji, do oceny panny Stirling, patronki mistrza, która nie tylko Szopena uwielbiała, ale i nieraz ratowała w potrzebie. Panna Stirling nie zrozumiała, że dziecko Grzymały miałoby znaczenie przede wszystkim źródłowe (i z tego punktu widzenia byłoby wprost nieocenione) i spostrzegłszy w nim liczne braki, nie powstrzymała się od wypowiedzenia swojego sądu. 4-go listopada 1850 r. dała wyraz swojemu niezadowoleniu z pracy Grzymały w liście do siostry Szopena, Ludwiki Jędrzejowiczowej, napomykając jednocześnie, że chętniej widziałaby autorem biografii rodowitego Francuza.

Trudno powiedzieć, co przyczyniło się w większym stopniu do tego, że, mimo ukończenia, praca Grzymały nigdy nie ujrzała światła dziennego (a nawet rękopis jej zaginął): czy krytyczne uwagi Miss Stirling (która sama przyznawała, że są w niej fragmenty dobrze napisane),

*) *W tymże artykule jest mowa o sprowadzeniu do Warszawy — zgodnie z życzeniem zmarłego — serca Szopena (cyt. za Hoesickiem).*

**) *W r. 1851 w formie artykułów w „La France Musicale", a w roku 1852 — w formie broszury nakładem Breitkopfa i Härtla w Lipsku w oryginale francuskim. (Polski przekład Felicjana Faleńskiego).*

***) *Szulc pominął milczeniem Grzymałę. Podobnie nie przyszło mu na myśl, że wiele o Szopenie mógł także napisać Stanisław Koźmian.*

czy ukazanie się pracy Liszta. Nie jest dziś zresztą ważne, kogo w większym stopniu będziemy za to winić, bo nie zmienimy już faktu, że nieoceniony materiał, zawarty niewątpliwie w pracy Grzymały, uznać należy za bezpowrotnie stracony dla przeszłych i przyszłych biografów mistrza. Oddać wypada sprawiedliwość pannie Stirling, że praca Liszta też wcale jej nie zachwyciła. Oto jak ocenia ona wysiłek Liszta (w liście do Ludwiki Jędrzejewiczowej 4 marca 1852 r.):

„Ktoś, powołany do wypowiedzenia autorytatywnego sądu, posłużył się dla określenia pracy Liszta przysłowiem: Il a craché sur l'assiette pour en déguter les autres. Napisał po to, żeby wytrącić z ręki pióro innym."

Pesymistyczna przepowiednia Szulca (we wspomnianej już przedmowie do jego pracy), że źródłowa biografia Szopena nie ukaże się nigdy, okazała się w czzści tylko uzasadniona, bo w roku 1877 wyszło z druku dwutomowe dzieło Karasowskiego po niemiecku pt. „Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke and seine Briefe". Zawierało ono wiele materiału (zwłaszcza listów). którego Szulc nie uwzględnił i który rzucił nowy snop światła na postać mistrza. To samo dzieło ukazało się po polsku (również jako oryginał) w roku 1882 pt. „Fryderyk Szopen. Życie. Listy. Dzieła"*).

Całkowite milczenie Fontany i nieudały wysiłek twórczy Grzymały miał ten skutek, że pierwsza obszerna praca o Szopenie, w oparciu o wszystkie, dostępne źródła (łącznie z Karasowskim) została napisana w r. 1888**) po angielsku przez zamieszkałego w Irlandii (z pochodzenia Niemca) Fryderyka Niecksa. Tytuł jej w oryginale brzmiał: „Frédric Chopin, as a Man and Musician". Przekład niemiecki ukazał się w Lipsku już w roku następnym, natomiast o polskim przekładzie nie było mowy aż do roku 1899, kiedy to przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym powstała Sekcja imienia Szopena***) i powierzyła dokonanie przekładu pannie Alinie Świderskiej.

Ukazanie się obszernej monografii Szopena, napisanej w języku obcym i przez cudzoziemca, poruszyło sumienie polskie, uświadamiając potrzebę napisania polskiego dzieła, ale ... nie poruszyło na tyle, żeby dzieło takie powstało. Oto przykład głosów, jakie się wówczas w społeczeństwie polskim odzywały:

„Za dwa lata" — pisał dr Henryk Dobrzycki — „upłynie pół wieku od śmierci tego kapłana sztuki muzycznej, który jest chlubą naszą..., wstydem byłoby dla naszego społeczeństwa, gdybyśmy ku upamiętnieniu jego imienia, w półwiekową rocznicę śmierci, nie wydali najlepszego o nim dzieła."

Tenże sam dr Dobrzycki (kiedy później uświadomił sobie, że takie polskie dzieło nieprędko powstanie) poszedł w zachwycie nad pracą Niecksa tak daleko, że powziął dziwaczną myśl, by polski przekład Niecksa uzupełnić trzecim, polskim tomem, i twierdził, że przez stworzenie takiego konglomeratu (który napewno zaszczytu naszemu piśmiennictwu by nie przyniósł) „doszlibyśmy do posiadania wyczerpującej kompletnej biografii (sic!) naszego największego muzyka, na której nam ku naszemu wstydowi dotychczas zbywało." Na szczęście czy to dzięki temu, że odrazu uznano pomysł taki za niezbyt szczęśliwy, czy to dzięki temu, że praca Świderskiej nad polskim przekładem Niecksa posuwała się zbyt wolno, pomysł Dobrzyckiego nigdy nie został zrealizowany.

Trudno nie uderzyć się w piersi przy czytaniu słów Bronisława Chlebowskiego, który z racji ukazania się niemieckiego przekładu dzieła Niecksa (1889 r., tj. w rok po ukazaniu się angielskiego oryginału) miał dość odwagi, by na łamach miesięcznika „Ateneum" tak swym rodakom powiedzieć:

*) *Praca Karasowskiego została pozytywnie oceniona w „Słowie" przez Henryka Sienkiewicza.*

**) *Wydana w Londynie.*

***) *Sekcja ta wydala w roku 1904 w opracowaniu Mieczysława Karłowicza „Niewydane dotychczas pamiątki po Szopenie."*

„Dotąd dwu tylko ludzi wydaliśmy, których duchowną spuścizną karmi się ludzkość cała, których nazwiska szerzej są znane na ziemi, niż nasze miano narodowe. Tymi głośnymi przedstawicielami naszego udziału w zbiorowej pracy duchowej ludzkości są Kopernik i Szopen... Oburzamy się na Niemców za przywłaszczenie Kopernika, ale jeśli przeszukamy nasze biblioteki i inwentarze księgarskie, to przekonamy się, że wielkie dzieło astronoma polskiego znalazło się u nas do końca XVIII wieku nie więcej może nabywców. niż liczyło wydań. Nawet w XIX wieku, mimo rozbudzonej przez Śniadeckiego i Staszyca czci dla Kopernika, nie znalazł się u nas nikt, co by dla wyświetlenia rozwoju umysłowego i prac naukowych wielkiego uczonego poświęcił tyle trudów i osiągnął takie rezultaty, jak Niemiec Prove, autor pomnikowej biografii Kopernika. Rzecz naturalna, że przy takim duchowym lenistwie i drugi przedstawiciel naszego udziału w życiu duchowym ludzkości, Szopen, *nie od rodaków swych doczekał się tego poważnego hołdu, jakim jest pracowite zebranie świadectw o życiu i twórczości* wielkiego człowieka i poważny, gruntowny rozbiór jego czynów czy utworów. Szopen, który zniewolił genialną potęgą swych melodii świat cały do zachwytu, nie zdołał wśród legionów wielbicielek na ziemi swojej pobudzić choć jednej duszy do wykonania tego, czego dokazał przy pokonywaniu daleko większych trudności chłodny krytyk angielski, Fryderyk Niecks."

Gorycz tych słów stanie się dla nas bardziej zrozumiała, gdy uświadomimy sobie fakt, że w roku 1897 sprawa wmurowania tablicy pamiątkowej na domu w Paryżu, gdzie zgasło życie Szopena (Place Vendome 12) rozbiła się o postanowienie Rady Miejskiej, która nie zgodziła się na umieszczenie obok imienia i nazwiska Szopena słów: „Célèbre musicien polonais." Podobnie, gdy Mieczysław Karłowicz rozpoczął drukować w „Revue musicale" listy Szopena do rodziny (w przekładzie Laury Disiére), nie zaznaczono nigdzie, że listy te pisane były w języku polskim*).

Wydaje się, że łatwiej nam przychodzi rozdzieranie szat i wołanie do niebios o pomstę nad nieprawościami świata, aniżeli zabranie się do pracy pozytywnej w momencie, gdy praca ta w interesie narodowym staje się konieczna i nieodzowna.

Trzy nazwiska: Kopernik, Wit Stwosz i Szopen zestawił w roku 1893 w „Ateneum"**) Feliks Jabłczyński i z podziwu godną odwagą wołał: „... Bierze się ich nie całkowicie albo uważa się jako relikwie narodowe, czci bałwochwalczo, używa jako przedmurza albo też *zapomina się o nich w życiu i wydobywa na jaw tylko w czasie wielkich świąt uroczystych*... Wrażenie chłodu, obcości, jakoby wiejących od niego, to zupełne, fatalne złudzenie, bo Szopen, wbrew wszelkim, możliwym argumentom, pozostanie na zawsze największym naszym artystą, największym wyrazicielem tego, co w nas żyło i żyje. Może dlatego stoi tak od nas daleko i grób jego smutniejszy niż inne." Żeby słowa te przyjąć inaczej, aniżeli jako oklepany banał, trzeba pamiętać, że Szopen nieodrazu znalazł u nas pełne uznanie jako kompozytor wielki i nieśmiertelny. Ten sam Feliks Jabłczyński stwierdza, że byli tacy „którzy uważali go tylko za nowatora i wytwornego, salonowego kompozytora, któremu daleko nawet do ... Griega."

Słowa Jabłczyńskiego, że o osobie Szopena (nie o jego dziełach) zapomina się w życiu codziennym, a „wydobywa się na jaw tylko w czasie wielkich świąt," okazały się aż nadto prawdziwe. Mimo nawoływań dra Henryka Dobrzyckiego, w pierwszym pięćdziesięcioleciu po śmierci Szopena jedynym dziełem w oryginale polskim (choć i to poprzedzonym oryginałem niemieckim) była wydana w roku 1882, cytowana już wyżej, praca Maurycego Kara-

*) *Nie chcę doprowadzić czytelnika do mylnego wniosku, że jak Niemcy chcieli odebrać nam Kopernika, tak Francuzi chętnie zabraliby Szopena. Polskość Szopena w piśmiennictwie francuskim ustalona jest raz na zawsze, stanowi fakt niezbity poza wszelką, poważną dyskusją.*

**) *W numerze sierpniowym, pod redakcją Cezarego Jellenty (cyt. za Hoesickiem).*

sowskiego. Dopiero uroczystość pięćdziesięciolecia śmierci przyczyniła się do stworzenia Sekcji imienia Szopena przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. W pięćdziesięciolecie śmierci ukazało się „Impromtu“ Stanisława Przybyszewskiego pt. „Szopen.“ Z racji tejże rocznicy Adolf Strzelecki rozpoczął opis młodzieńczych lat Szopena w „Wiadomościach Artystycznych“*).

W tym samym mniej więcej czasie (w roku 1910) ukazało się w Nowym Yorku dzieło J. Huneker'a „Chopin the man and his music.“ Kilka rozdziałów tej książki wyszło w trzech osobnych tomikach w przekładzie polskim Marii Finklówny.

Na większe dzieło napisane oryginalnie w języku polskim trzeba było czekać aż do setnej rocznicy urodzin mistrza tj. do roku 1910, kiedy to ukazały się trzy tomy F. Hoesicka, stanowiące pierwszą próbę ogarnięcia wszystkich dostępnych źródeł, pt. „Szopen. Życie i twórczość.“ Ukazanie się pracy Hoesicka poprzedzone było wydaniem tomu X wydawnictwa Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie**), poświęconego Szopenowi (kwiecień 1909) pióra Henryka Opieńskiego. Książka ta obok swych licznych walorów nie ma jednak pretensji do wyczerpania zagadnienia. Sam autor (Opieński) w „Słowie wstępnym“ wyraża nadzieję, że dopiero rok przyszły, tj. setna rocznica urodzin, stanie się hasłem do podjęcia wysiłku, którego rezultatem będzie pełna monografia Szopena.

Praca Hoesicka, jakkolwiek wyczerpująca i stanowiąca zawartą kompozycyjnie całość, jest przede wszystkim biografią, choć tytuł jej wskazywałby raczej na jej charakter monograficzny („Życie i twórczość“).

Mimo, że Hoesick włożył w swe dzieło pracę lat kilkunastu, jest on i pozostaje na wszystkich stronach książki wprawdzie pracowitym i rzetelnym, ale tylko ... amatorem. Powstrzymał się on od fachowej analizy dzieł, zdając sobie sprawę z istnienia progu, którego przestąpić nie powinien. Przy swych licznych i niewątpliwych zaletach nie jest to jeszcze dzieło pomnikowe, którego w setną rocznicę urodzenia Szopena się spodziewano.*).

Znakomitym uzupełnieniem dzieła Hoesicka jest praca Zdzisława Jachimeckiego pt. „Fryderyk Szopen. Rys życia i twórczości“**). Jachimecki ze stu kilku - dziesięciu stronic swej książki tylko dwadzieścia poświęca życiu Szopena, resztę — niemal wyłącznie — stanowi omówienie i analiza dzieł.

Za wcześnie byłoby jeszcze osądzać, co nam przyniesie na polu piśmiennictwa (pomijając nowe i staranne wydanie całości dzieł Szopena) rok bieżący***).

Omówienie dzieł, jakie powstaną z okazji rocznicy śmierci, możliwe będzie nie wcześniej jak za kilka, lub nawet kilkanaście miesięcy. Niektóre z nich są jeszcze w trakcie tworzenia.

Jeśli do już istniejącego faktu, że pierwsze, większe dzieło o Szopenie pojawiło się w języku angielskim, dołączy się fakt drugi, że szary człowiek w Londynie więcej będzie wiedział o *naszym* Szopenie, aniżeli przeciętny, zamieszkały tu Polak-emigrant, okazać się może, że niegodni jesteśmy szczycić się wielkim nazwiskiem Szopena. Są Anglicy, którzy swoją wiedzę o Polsce zaczęli budować od słuchania mazurków Szopena****). Zlekceważyć okazję, jaką nastręcza setna rocznica śmierci mistrza, by przypomnieć naszym gospodarzom o wartościach naszej kultury narodowej byłoby grzechem nie do przebaczenia.

Uderzmy się w piersi i zapytajmy, czy spełniamy to zadanie, jakie nakłada na nas sam fakt, że mówimy: „Jestem Polakiem.“

Cień Szopena pada w tym roku na każdego z nas.

*) „*Szkic z profilu.*“
**) *Pod redakcją Tadeusza Piniego.*

*) *W 1910 roku wyszła także książka St. Niewiadomskiego pt. „O Fryderyku Szopenie w setną rocznicę urodzin.“*
**) *Kraków, 1927.*
***) *Z mniejszych wcześniej wydanych prac o Szopenie do ciekawszych zaliczyć może wypadałoby pracę Karola Szymanowskiego: „Fryderyk Szopen“ (1925).*
****) *Autor umiałby zacytować konkretne wypadki.*

JERZY SULIKOWSKI

Popularnosć Szopena

Dla Polaka, wychowanego w atmosferze kultury i zainteresowania sztuką, muzyka Szopena jest czymś zasadniczym, niepodlegającym dyskusji, jest niejako gotowym elementem i skalą wartości dla świata zjawisk muzycznych.

Dlatego też, poświęcając wiele uwagi i mozolnych poszukiwań życiu prywatnemu Szopena, czy też rozbiorowi jego wybitniejszych utworów, czy wreszcie wpływom, jakie wywarł na muzykę następnych pokoleń, rzadko zastanawiamy się nad znaczeniem tych najbardziej znanych, „oklepanych“ utworów, które spotykamy nietylko na afiszu koncertowym ale i w balecie, na scenie rozrywkowej, a także w życiu codziennym, na placu musztry a nawet... na cmentarzu.

A przecież już sam fakt, że muzyka Chopina tak głęboko przeniknęła do wielu objawów naszego życia, zasługuje na chwilę zastanowienia. Wszak inni geniusze muzyczni nigdy nie doczekali się tego, aby ich dorobek stał częścią składową codziennej rzeczywistości.

Wielu słuchaczy, z zapartym oddechem przysłuchujących się popularnemu przebojowi "So deep is the night", na pewno z prawdziwym zdziwieniem przyjęłoby wyjaśnienie, że ta urocza melodia jest niczym innym, jak Etiudą E-dur op. 10, No. 3, z której opuszczono techniczne trudną część środkową, pozostawiając tylko początek i koniec.

Czar tego utworu, jak zresztą większości utworów Szopena, polega na idealnej równowadze między melodią i akompaniamentem; akordy towarzyszące nadają melodii jej plastykę i wyraz, a ze swej strony melodia staje się tym cementem, który akordy spaja i nadaje im logikę następstwa, które wydaje się nie do zastąpienia przez jakąkolwiek inną kombinację harmoniczną. Oczywiście, twierdzenie samego Szopena, że jest to „najpiękniejsza melodia, jaką kiedykolwiek skomponował“, należy przyjąć z pewną rezerwą. Wśród setek pięknych melodii u Szopena trudno jest wyróżnić najpiękniejszą — zdania będą napewno podzielone — można najwyżej mówić o „ulubionych“, jak chociażby melodia Preludium A-dur, znana także w przeróbce wokalnej jako t.zw. „Marzenie“: tam również akordy, jak kolumny, wydają się podtrzymywać arkady linii melodyjnej, organicznie z nimi związanej.

Przykłady takie można mnożyć w nieskończoność: oto Nokturn es-dur, niejednokrotnie przerabiany przez kompozytorów na skrzypce, które — wydawałoby się — powinny idealnie oddać śpiewność szopenowskiej melodii. I tu, rzecz dziwna, doznajemy pewnego rozcza-

rowania, podobnie jak przy przeróbkach orkiestrowych utworów Szopena w „Sylfidach" lub „Szopenianie", gdzie mimowoli w powodzi brzmień orkiestrowych próbujemy się dosłuchać pieszczących ucho tonów fortepianu, na który wyobraźnia Szopena te utwory przeznaczyła. Albowiem talent Szopena potrafił jak nikt inny, przed lub po nim, wydobyć ukryte możliwości tego instrumentu, dalekiego zresztą od doskonałości, który — jak zauważył złośliwy krytyk — „zrywa melodię, sieka akordy". Niewątpliwie brak „ciągłego" tonu jest pewnym defektem, który sprowadza fortepian do kategorii t.zw. instrumentów perkusyjnych, czyli uderzeniowych, w przeciwieństwie do instrumentów o brzmieniu trwałym, jak skrzypce lub organy. Szopen jednak kazał nam nietylko zapomnieć o tym braku, ale przeciwnie, nawet tęsknić do tych „zrywanych melodii" pod warunkiem, że są one ręką Mistrza pisane.

To wyczucie możliwości instrumentu w najczystszej formie występuje w Etiudach. Z założenia mają to być ćwiczenia dla pokonania trudności technicznych, jak płynne wykonanie pasażów, oktaw, podwójnych chwytów itp.; w rzeczywistości są to wycyzelowane w każdym szczególe poematy dźwiękowe, w których inspiracja niezmiennie góruje na stronę techniczną. Któż by uważał naprzykład Etiudę Rewolucyjną (c-moll, np. 10 No 12) za nic innego, jak ćwiczenie dla gry lewej ręki! Strona techniczna jest tu niewątpliwie tylko środkiem do wydobycia dramatycznego efektu tego wyjątkowego utworu, który, jak może żaden inny, stał się symbolem hartu ducha, nieugiętego wobec przemocy wrogów. Etiuda ta, napisana w roku 1831 podczas przejazdu z Wiednia do Paryża, w Strassburgu, zawdzięcza swe powstanie otrzymaniu przez Szopena wiadomości o zdobyciu Warszawy i upadku powstania listopadowego. Skrystalizowała ona w sobie coś więcej, niż burzliwy wylew tonów: jest w niej zaklęta niejako moc i żywotność ducha sarmackiego, który, setny raz stłumiony, setny raz odradza się, silny i nieposkromiony, jak Feniks z popiołów.

Jakże krótkowzroczny był sąd, nie tak dawno jeszcze rozpowszechniany, który przedstawiał Szopena jako sentymentalnego salonowca, pozbawionego energii i jędrności wyrazu muzycznego. Sąd ten był zapewne oparty na Nokturnach i Walcach, a więc na utworach, pisanych pod wpływem obowiązującej naówczas mody, której wyrazicielem był twórca nokturnów, obranych i przez Szopena za wzór, Irlandczyk John Field, oraz tacy kompozytorzy-wirtuozi jak Kalkbrenner, Moscheles i inni, których nazwiska z trudem znajdziemy podane drobnym drukiem w podręczniku historii muzyki.

Nie należy jednak żałować tego kompromisu, na jaki Szopen zdecydował się dla pochlebienia się gustom współczesnych. Te walce i nokturny częstokroć torowały drogę utworom o trwałej wartości, których znaczenie dla rozwoju muzyki fortepianowej oceniły dopiero dalsze pokolenia. Utorowały one także drogę tym tak bliskim sercu każdego Polaka Polonezom i Mazurkom, które sławę polskiego folkloru rozniosły po świecie całym. A nie było to rzeczą łatwą: muzyka ludu prostego była naówczas uważana za wulgarny prymityw, niegodny włączenia w dziedzinę muzyki artystycznej. Zasługą Szopena było stopniowe zwalczenie tego przesądu i otwarcie skarbnicy pieśni ludowej artystom, którzy potrafili z niej czerpać. Chopin w swych Mazurkach okazał się czymś więcej niż popularyzatorem muzyki ludowej swego kraju. Skazany na dożywotne wygnanie, w kompozycji dał wyraz umiłowaniu ziemi ojczystej i nieukojonej za nią tęsknocie. Wykorzystanie gotowych melodii nie wystarczyło; toteż bardzo rzadko znajdziemy u Szopena podobieństwo do istniejących już melodii. Takim wyjątkiem jest środkowa część Scherza h-moll, oparta na temacie kolędy „Lulajże Jezuniu", skomponowana podobno w okresie świąt Bożego Narodzenia, pierwszych, jakie Szopen spędził na obczyźnie. W Mazurkach takich świadomych zapożyczeń nie spotkamy. To nie naśladowanie gotowych wzorów, lecz jak gdyby sięgnięcie do istoty i źródła ludowości po inspirację. Formy taneczne Mazurka i Oberka — bo wszystkie trzy spotykamy i oddzielnie i w dowolnych połączeniach — to tylko kanwa, na której wyobraźnia Szopena kreśli subtelne wzory, snuje obrazy swojskiej ziemi i jej piękna, wydobywa syntezę polskości, przybranej w szatę ludowego tańca.

Zdolność do charakteryzacji kilkoma zręcznymi pociągnięciami, w czym Szopen wedle relacji współczesnych celował, występuje tu niejednokrotnie: oto obraz muzyczny karczmy, w której toczy się ochocza zabawa przy dźwiękach zadzierzystej kapeli; przez chwilę słyszymy dźwięki wyraźnie, bo drzwi się otworzyły na przyjęcie nowo przybyłych, lecz w następnej chwiil echo melodii przedostaje się przez drzwi ponownie zamknięte. Oto impresja Mazurka D-dur op. 33 No. 2. Inny Mazurek, op. 17 No. 4, daje nam studium portretowe: orientalne hamonie, płaczliwy, skarżący się ton tego mazurka, przerwany w części środkowej nagłym wybuchem wesołości, lecz jakby niezgrabnym, niejako przytupującym w miejscu; — czy można lepiej scharakteryzować muzycznie sylwetkę wiejskiego pachciarza? Stąd nazwa „Żydka", nadana przez samego Szopena temu Mazurkowi.

I tak przesuwa się przed nami wstęga Mazurków wesołych lub tęsknych, prostych lub wyrafinowanych, aż do ostatniego, a zarazem ostatniej kompozycji Szopena, Mazurka f-moll op. 68, Nr 4, skomponowanego już na łożu śmierci.

Jak w Mazurkach skrystalizowała się sztuka ludowa, tak w Polonezach odezwały się echa bohaterskich, a zmiennych, pełnych świetności, lecz przetykanych tragizmem losów Narodu. Polonez, ten taniec szlachty i magnatów, który zdobył sobie prawo obywatelstwa na dworach Europy, w ujęciu Szopena wyzbył się swego charakteru napuszonego i konwencjonalnego i przestał być odbiciem smaku określonej warstwy społecznej. Zamiast brzęku pucharów słychać w nim szczęk oręża; zamiast gwaru rozmów przy stole biesiadnym — szum skrzydeł husarii; zamiast tonów kapeli dworskiej — zew surm bojowych. W polonezie As-dur możemy się dosłuchać tętentu kopyt i turkotu kół atakującej artylerii konnej; w polonezie A-dur — sygnału trąbki; w polonezie Es-moll — poświstów wichru po bezkresach tajgi syberyjskiej.

Te skojarzenia muzyki Szopena z pamięcią wydarzeń, bliskich sercu Polaka, są dodatkową podnietą dla naszego zrozumienia i umiłowania tej muzyki. Ale nie zapomnijmy o pierwiastkach, które działają jednako na wszystkich słuchaczy bez względu na ich narodowość. Do takich utworów należy Marsz Pogrzebowy z Sonaty B-moll. Tu kontrast eterycznej części środkowej, przepowiadającej niejako spokój duszy po rozstaniu się z jej ziemską powłoką, jest symbolem, zrozumiałym dla każdego. Dlatego też marsz ten, wyrwany z sonaty, której stanowi integralną część, pokaleczony często nieudolnymi instrumentacjami, zachował mimo to swą powagę i wyraz, najdoskonalszy może, majestatu śmierci.

W każdym z nas drzemie przeczucie rzeczywistości wyższej, niejako ponadzmysłowej, która z trudem i niewyraźnie dostrzegamy poprzez otaczającą nas mgłę rzeczywistości dotykalnej. Muzyka Szopena jakby rozpędza tę mgłę i ukazuje nam dalekie, chwilowo jeszcze nieosiągalne perspektywy wyższych i doskonalszych form bytu.

CYPRIAN KAMIL NORWID

Fortepian Szopena

La musique est une chose étrange
(Byron)
L'art?... c'est l'art — et puis, voilà tout
(Béranger)

I

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie
Niedocieczonego wątku
Pełne, — jak Myth,
Blade, — jak świt... —
Gdy życia koniec szepcze do początku:
„*Nie stargam cię ja — nie! — ja uwydatnię!*"

II

Byłem u Ciebie w dni te przedostatnie,
Gdy podobniałeś — co chwila, co chwila —
Do upuszczonej przz Orfeja liry,
W której się rzutu moc z pieśnią przesila:
I rozmawiają z sobą struny cztery,
Trącając się
Po dwie — po dwie —
I szemrząc z cicha:
„*Zacząłże on*
Uderzać w ton?...
Czy taki Mistrz!... że gra... choć odpycha?"

III

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!
Którego ręka — dla swojej białości
Alabastrowej, i wzięcia, i szyku,
I chwiejnych dotknięć jak strusiowe pióro —
Mieszała mi się w oczach z klawiaturą
Z słoniowej kości...
I byłeś jako owa postać, którą
Z marmurów łona,
Niźli je kuto,
Odejma dłuto
Geniuszu — Wiecznego Pigmaliona!

IV

A w tym, coś grał — i co zmówił ton — i co powie,
Choć inaczej się echa ustroją,
Niż gdy błogosławiłeś sam ręką Swoją
Wszelkiemu akordowi —
A w tym, coś grał, taka była prostota
Doskonałości Peryklejskiej,
Jakby starożytna która cnota,
W dom modrzewiowy wiejski
Wchodząc, rzekła do siebie:
„*Odrodziłam się w niebie;*
I stały mi się arfą wrota,
Wstęgą ścieżka...
Hostię przez blade widzę zboże...
Emanuel już mieszka
Na Taborze!".

V

I była w tym Polska, od zenitu
Wszechdoskonałości Dziejów
Wzięta tęcza zachwytu —
Polska — *Przemienionych Kołodziejów!*
Taż sama zgoła,
Złotopszczoła...
(Poznałciżebym ją na krańcach bytu!...)

VI

I — oto — pieśń skończyłeś — — i już więcej
Nie oglądam Cię — — jedno słyszę:
Coś?...jakby spór dziecięcy...
— A to jeszcze kłócą się klawisze
O niedośpiewaną chęć,
I trącając się z cicha
Po ośm — po pięć —
Szemrzą: „*Począłże grać? czy nas odpycha?*"...

VII

O Ty! co jesteś Miłości profilem,
Któremu na imię DOPEŁNIENIE;
To — co w sztuce mianują Stylem,
Iż przenika pieśń, kształci kamienie...
O! Ty — co się w Dziejach zowiesz ERĄ,
Gdzie zaś ani historii zenit jest,
Zwiesz się razem: DUCHEM I LITERĄ
I „CONSUMMATUM EST"...
O! Ty... DOSKONAŁE-WYPEŁNIENIE,
Jakikolwiek jest Twój i gdzie... znak,
Czy w *Fidiaszu? Dawidzie? czy w Szopenie?*
Czy w *Eschylesowej scenie?*...
Zawsze — zemści się na tobie: BRAK...
— Piętnem globu tego niedostatek:
Dopełnienie... go boli...
On *rozpoczynać* woli
I woli wyrzucać wciąż przed się zadatek!
— Kłos? .. gdy dojrzał jak złoty kometa,
Ledwo że go wiew ruszy,
Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
Sama go doskonałość rozmieta!...

VIII

Oto — patrz, Fryderyku! ...to Warszawa:
Pod rozpłomienioną gwiazdą
Dziwnie jaskrawa — —
Patrz, organy u Fary, patrz! Twoje gniazdo:
Ówdzie patrycjalne domy stare
Jak *Pospolita-Rzecz*,
Bruki placów głuche i szare,
I Zygmuntowy w chmurze miecz.

IX

Patrz! ...z zaułków w zaułki
Kaukaskie się konie rwą,
Jak przed burzą jaskółki,
Wyśmigając przed pułki
Po *sto* — po *sto* —
— Gmach zajął się ogniem, przygasł znów,
Zapłonął znów — — i oto pód ścianę
Widzę czoła ożałobionych wdów
Kolbami pchane — —
I znów widzę, acz dymem oślepian,
Jak przez ganku kolumny
Sprzęt podobny do trumny
Wydźwigają... runął... runął... Twój *fortepian!*

X

Ten!... co Polskę głosił, od zenitu
Wszechdoskonałości Dziejów
Wziętą, hymnem zachwytu —
Polskę przemienionych kołodziejów —
Ten sam — runął — na bruki z granitu!
— I oto, jak zacna myśl człowieka,
Poterany jest gniewami ludzi,
Lub *jak — od wieka*
Wieków — wszystko, co zbudzi!
I — oto — jak ciało Orfeja,
Tysiąc pasji rozdziera go w części;
A każda wyje: „*Nie ja!*"...
„*Nie ja!*" — zębami chrzęści — —

*

Lecz Ty? — lecz ja? — uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „*Ciesz się, późny wnuku!*
Jękły głuche kamienie:
Ideał sięgnął Bruku — —".

KORNEL UJEJSKI

Z „Tłumaczeń Szopena"

Wniebowzięcie

(Dzieło 28, preludium 7)

1

Leżę na obłoku
Roztopiony w ciszę,
Mgłę mam senną w oku,
Oddechu nie słyszę;
Fijołkowej woni
Opływa mnie morze,
Dłoń złożywszy w dłoni,
Lecę, płynę gdzieś...

2

Nie wiem, gdzie, czym jestem, —
Czym anioł na poły?
Bo z cichym szelestem
Migają anioły.
Chyba Bóg określi
Moją słodycz, — Boże!
Ach, nie zbudź mej myśli
I serca nie wskrześ!

Zakochana

(Dzieło 7, Mazurek 2)

Jego dotąd nie ma,
A duszeczka roi,
Ciągle przed oczyma
Jak zaklęty stoi.
Na dobrą intencję
Dwa dni poszczę święcie —
A już nie przyjedzie ?
Przyjedzie ! przyjedzie !

Przyrzekał, że w piątek,
A dziś już sobota —
Zawód na początek ?
Piękna mi robota !
Nie myje się kotek
I bez sroczki płotek —
Pewno nie przyjedzie...
Przyjedzie ! przyjedzie !

Jakie on do uszka
Szeptał mi pieszczoty!
Ach! piękny, ach! duszka,
Ach! srebrny, ach! złoty —
Tańczył tylko ze mną
I raz kląkł przede mną...
Nuż bałamut skręci?
Nie skręci! nie skręci!

A potem tak grzecznie
Podchlebiał matusi;
Ach! kocham, ach! wiecznie,
Ach! moim być musi!
Pokłoni się matce
I ma ptaszka w klatce —
A nuż panicz skrewi?
Nie skrewi! nie skrewi!

Nudno czekać, — a więc za to
Gdy przyjedzie, to ukarzę;
Niech poczeka! — przed herbatą
Pewnie mu się nie pokażę.

Lecz on jakiś taki żywy,
W jego sercu pełno burz!
Bardzo będzie nieszczęśliwy, —
No, to zresztą wyjdę już.
Ale za to będę nosić
Ciągle przy nim śliczną różę,
A gdy o nią będzie prosić,
Nie dam — tylko się zachmurzę.

Lecz on dziwne ma kochanie,
Że szaleje, mówił sam,
Nuż co złego mu się stanie, —
No, to zresztą różę dam.
Ale za to pod krosienka
Nie zapomnę ręki schować, —
I to srogo, — a więc w rękę
Dam się tylko pocałować.

Jego dotąd nie ma,
A duszyczka roi,
Ciągle przed oczyma
Jak zaklęty stoi.
Ach! jak kocham mamę,
Otwierają bramę!
Kasztanek na przedzie ! ...
E! to proboszcz jedzie.

Terkotka

(Dzieło 30, Mazurek 2)

Biedaż moja z tą ciotką!
Przezwała mnie terkotką,
Jeszcze mi zawiąże świat,
A mam już piętnaście lat!

Taka plotka z poddasza
Kawalerów wystrasza,
A kawaler śliska rzecz,
Zaglądnie — i pójdzie precz!

Otóż to pora i niezła pobudka,
Wstanę od krosienek, zbiegnę do ogródka,
Niech kukułka powie, czy przy tym narowie
Prędko pójdę za mąż — tak, tak!

Ile więc razy kukułeczka kuknie,
To za wiosen tyle wezmę ślubną suknię;
Lecz nim zacznie kukać, trzeba ją wyszukać...
O Jezu najsłodszy! — jest ptak!

Gadajże mi — kuku!
Króciusieńko — kuku!
Już mam dosyć — kuku!
Kukuleńko! — kuku!
To ptaszysko — kuku!
W uszach wierci, — kuku!
Krzyczże sobie — kuku!
Aż do śmierci — kuku!

Otóż im na złość pójdę za mąż prędko,
Złapię sobie chłopca, siatką albo wędką;
Na ptaka konfuzję wezmę wielką fuzję
I wymierzę w ptaka, — tak, tak!

Pani zaś ciotka na wstyd i na karę
Na moim weselu pójdzie w pierwszą parę —
Toż będę chichotać, toż będę terkotać,
Żem już swoją panią — na znak!

J. N. O.

„Szopeniana"

Dług wdzięczności, jaki Szopen zaciągnął wobec wiejskiego folkloru, czerpiąc hojnie natchnienie z tańców ludowych, spłacił on potem z nawiązką w swych utworach muzycznych, które z kolei stały się niewyczerpanym natchnieniem do wszelkiego rodzaju kompozycji tanecznych i baletowych Jak on od młodości podpatrywał tańce i wsłuchiwał się w śpiewy chłopów na jarmarkach czy dożynkach, nawet skrzętnie sobie ich motywy zapisując, tak potem wielu miłośników i reformatorów tańca wertowało zeszyty z jego nutami, chodziło na koncerty i odbrzdąkiwało na fortepianie jego etiudy, mazurki, polonezy czy walce, aby je potem przedstawić w tańcu, jak się to mówi — zilustrować.

Jeszcze chyba nikt nie napisał historii twórczości Szopena z punktu widzenia jej zastosowania w baletach i przez tancerzy. Już dość długie byłyby to dzieje. Samego Szopena — jak wspominają biografie — jego miłośniczki nieraz nagabywały o granie do tańca, nie zdając sobie sprawy z mimowolnej ujmy, jaką czyniły jego geniuszowi. Potem do takiej „profanacji" wzięli się reformatorzy: na pierwszym miejscu chyba należałoby postawić słynną Isadorę Duncan, która cały taniec nowoczesny pchnęła na zupełnie nowe tory. Trzeba powiedzieć „chyba na pierwszym miejscu" i zmrużyć oko przy słowach „zupełnie nowe tory", bo w rzeczach sztuki każdy zwiastun nowego jest już czyimś następcą.

Naliczono, że sama Duncan miała w swym repertuarze około 50 utworów Szopena i że w ogóle Szopen stał na czele jej ulubionych kompozytorów.

Duncan, wstrząsając podstawami tańca nowoczesnego, natchnęła także i co najwybitniejszych reformatorów baletu scenicznego na zachodzie, — z Michałem Fokinem na czele. On to do przygotowujących się baletów rosyjskich Diagilewa skomponował suitę taneczną, nazwaną pierwotnie gdzieś w r. 1908 „Szopenianą", a osnutą wyłącznie na urywkach z utworów wielkiego kompozytora polskiego. Diagilew zmienił tytuł na „Sylfidy" i wystąpił z nimi w pierwszym swoim sezonie paryskim w r. 1909.

Jak wiele zapożyczył Fokin z twórczości Szopena, o tym świadczy następujące zestawienie urywków, podane przez angielskiego pisarza baletowego Arnolda Haskella w jego popularnej książce pt. „Ballet". Wziął więc motywy z Nokturnu, op. 32, nr 2, Walca, op. 70, nr 1, Mazurka op. 33, nr 3, i op. 67, nr 3, Preludium op. 28, nr 7, i w uwerturze z Walca, op. 64, nr 2, i op. 18 nr 1. Orkiestracji całości dokonał nie kto inny, jak najbardziej modernistyczny wówczas kompozytor — Igor Strawiński.

Potem „Szopeniana" była jeszcze wielokrotnie orkiestrowana. Wacław Niżyński, brat Bronisławy, powierzył w r. 1912 orkiestrację nowoczesnemu kompozytorowi francuskiemu Karelowi. Dla baletów w Monte Carlo — pracę tę wykonał w 20 lat później ich dyrygent Anatol Fistoulari.

Libretto do romantycznego baletu o tej samej nazwie z 1832 r., osnute na opowieści Charles Nodier i w układzie Filipa Taglioni, zostało zupełnie wyprane z wszelkiej anegdoty i osnute na czystej fantastyce. Eteryczne postacie w białych półdługich tiulowych spódnicach snu-



Muzyka Szopena w ujęciu tanecznym:
Scena zbiorowa z „Szopeniany".

ją się, raczej unosząc w powietrzu, niż dotykając ziemi całą stopą, i układają się w geometryczne figury, splatają i rozplatają, tworząc prawdziwą wizję senną, przepojoną logiką czysto taneczną, atmosferą nieziemskiej fantazji, poezją z tych zawrotnych wyżyn, gdzie liryka styka się z matematyką.

Oto trwały wkład do sztuki tanecznej, jaki zdołano dotychczas wysnuć z twórczości muzycznej Szopena. Wkład, który przyswoił sobie cały świat baletowy, gdziekolwiek powstaje zespół, godny naprawdę miana artystycznego. Czy to więc były balety rosyjskie Diagilewa, czy późniejsze Ballets de Monte Carlo, Metropolitain Ballets, Ballets de Paris, itd. itd., oczywiście wliczając do tego wszystkie z prawdziwego zdarzenia balety operowe, Warszawy czy Paryża, Moskwy czy Leningradu, Londynu (Sadler Wells) czy Nowego Jorku. Mało tego — trzeba dodać i ...Australii. Ktokolwiek wybrał się, aby zobaczyć ostatnio wyświetlany film Roberta Flaherty'ego „Lousiana Story", mógł obejrzeć interesujący film dokumentarny z dziejów powstania w ciągu ubiegłych 10 lat odrębnego baletu australijskiego. Dojrzałość jego mierzy się tam właśnie możliwością wystawienia... „Szopeniany", czyli „Sylfid".

Przepojona tanecznością muzyka Szopena jest więc tylko pozornie łatwa do tańczenia. Ileż razy dodatnie wrażenie, jakie odnosimy z pokazu tańca pod muzykę Szopena (np. Etiudy zw. „rewolucyjnej", lub Poloneza As-dur) jest bardziej wynikiem naszych wrażeń słuchowych, niż wzrokowych, właściwie kinestetycznych, (jeśli przyjąć, że tańca nie odczuwamy i nie wchłaniamy ani uchem, ani nawet okiem, ale wewnętrznymi wrażeniami śródmięśniowymi). Dlatego tak łatwo o nieporozumienia i tak często można przecież mówić o „profanacji" muzyki Szopena przez domorosłych tancerzy i tancerki lub niewyrobionych artystycznie baletmistrzów.

Niedawno na jednej z nadscenek londyńskich (nomina sunt odiosa) widziałem utwór nowoczesny, odtańczony przez znany zresztą duet akrobatyczny, który dał w całości zupełnie zadowalające wrażenie, pomimo zastosowania w tańcu bardzo odważnych, ryzykownych wręcz z punktu widzenia artystycznego figur czysto akrobatycznych. Bezpośrednio potem ta sama para, przy pomocy mniej więcej tej samej gamy ruchów, odtańczyła jeden z walców Szopena, i wrażenie w całości było raczej przykre, ujemne artystycznie. Nie dlatego bynajmniej, by twórczość Szopena miała być dla tancerzy jakimś nietykalnym tabu, tylko, że tańczenie do muzyki wielkiego kompozytora wymaga olbrzymiego wysiłku twórczego, talentu, wspartego o bardzo wyrobioną muzykalność i wielką technikę, pozwalającą nogom i ciału uczynić wszystko, co „pomyśli głowa".

Nie może być mowy o jakichkolwiek zakazach tańczenia do utworów naszego wielkiego geniusza muzycznego. Tylko biorąc się do tego zadania, lepiej zdobyć się nie tyle na odwagę, ile raczej na równą dozę talentu i wyrobienia artystycznego. Tańczyć Szopena (odnosi się to zwłaszcza do polskich artystów, tancerzy i baletmistrzów), wręcz należy i ze względu na piękno jego utworów, i na polskość jego sztuki. Ale trzeba pamiętać, że pozorna łatwość tańczenia do tej muzyki jest następstwem jej skończonej formy artystycznej. Rytm, melodia, nastrój i styl każdej z pereł muzyki szopenowskiej są tak ściśle wyznaczone i tak doskonałe w swym wyrazie, że tylko niezwykle rzetelny artysta może zadaniu skomponowania odpowiedniego tańca podołać. Trzeba bowiem pamiętać, że jeśli sztuka nie zna żadnych zakazów, to jednak żyje tylko ze szczęśliwych rozwiązań.

MARIAN CZUCHNOWSKI

Pięć serc i jedna muzyka

(WIECZÓR MUZYCZNO-LITERACKI W SETNĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI FRYDERYKA SZOPENA W PARYŻU)

Rzecz dzieje się współcześnie w środowisku emigracyjnym, w którym spotkali się Polacy, pochodzących z różnych stron Polski.

Scena urządzona jak pokój, jak najprościej i najskromniej. Z prawej od widza w roku stoi radio z adapterem.

Jedno okno z lewej oraz drzwi.

Na radiu stoi duża lampa z umbrelką, koloru ciemnomalinowego lub ciemno-różowego, przepuszczającą łagodne, miłe światło. Reszta pokoju pogrążona w półcieniu, niezbyt jednak ciemnym.

Cała ilustracja muzyczna powinna być złożona z płyt łatwo dostępnych.

Gdzie nie ma w świetlicy pod ręką adaptera, tam można użyć zwyczajnego gramofonu, ukrytego dyskretnie za sceną, tak jednakże, by można było w pełni słyszeć muzykę na widowni, np. przez otwarte okno z lewej strony od widza.

* * *

W wieczorze biorą udział następujące osoby:

Rafał, były kacetowiec, inżynier, lat 45;
Michał, plutonowy armii polskiej we wrześniu 1939, lat 35;
Stefan, żołnierz 2 Korpusu, lat 27;
Łucja, siostra szpitalna z Armii Krajowej, lat 30;
Joasia, łączniczka z Armii Krajowej podczas powstania warszawskiego, lat 26.

* * *

Ilustracja muzyczna składa się z następujących utworów, nagranych przez "His Master's Voice":

Preludium H-moll — wykonanie Maurycego Rosenthala;
Mazurek C-moll — wykonanie Artura Rubinsteina;
Etiuda Rewolucyjna — wykonanie Wilhelma Backhausa;
Preludium deszczowe — wykonanie Ignacego Paderewskiego;
Polonez fantazyjny As-dur — wykonanie Artura Rubinsteina;
Preludium A-dur — wykonanie Maurycego Rosenthala.

Utwory zostały wyliczone stosownie do kolejności ich użycia podczas wieczoru.

* * *

(Dla ułatwienia dokładnego, precyzyjnego rozpoczęcia i zakończenia każdego utworu, ze względu na to, że krótsze utwory Szopena, jak etiudy i preludia, nagrane są na płyty po dwa lub trzy, należy oznaczyć kredą początek utworu w jego długość, by mieć miarę przy puszczaniu go pod igłę).

* * *

Przed otwarciem kurtyny słychać wstępne takty preludium H-moll. Kurtyna idzie w górę przy towarzyszącej jej muzyce. Ponieważ muzyka jest bardzo delikatna, należy ją dać głośno, jak najgłośniej, po czym ściszać w miarę podnoszenia się kurtyny.

Na scenie zupełnie cicho. Kobiety siedzą w fotelach; mężczyźni stoją, oprócz *Rafała*, który siedząc manipuluje koło radia.

Ostatnie takty preludium. Scena otwarta.

* * *

Na scenie panuje naturalny nastrój, taki sam, jak zwykle w domach, gdy słucha się radia, czy muzyki, z tym, że w tym wypadku jest on nieco podnioślejszy, ponieważ jest to również wieczór wspomnień z niedalekiej przeszłości.

Panie i panowie ubrani normalnie; gesty i dykcja realne, bez „gierek" scenicznych; odruchy proste, choć wykwintne, z wyjątkiem fragmentów, kiedy wkraczają na scenę strzępy przeżytych zdarzeń, które mogą być częściowo „pokazane" dla ożywienia dialogów.

Bohaterką wieczoru jest muzyka Szopena, poza tym liczą się w s p o m n i e n i a aktorek i aktorów, nie zaś ich o s o b y.

* * *

JOASIA *rozmarzona i świeża*
Jakby kto perełki sypał. Te ze sznurka korali i te utoczone z rosy. Ach, gdy słyszę tę muzykę, to czuję się jak zakochana! *(po chwili)*. Tak, jak bym kochała i była kochana. Jest mi spokojnie na sercu; czuję, że serce mi bije, a te perełki się sypią, jak deszczyk majowy, i popłakują, ale popłakują szczęśliwe... *(po chwili)* Jakże to czuł i wiedział Szopen.

ŁUCJA *wzruszona*
Joasiu, dziękuję ci; tak, wiedział, co znaczy żal i szczęście. *(do mężczyzn)* Panowie wybaczą nam, kobietom. Słyszę, jak te perły szeleszczą, ocierają się o gałązki brzóz, a dzwonią słodko, mile; słychać nuty pastuszków, widać blask świateł wieczorem w oknach; stąpanie dziewcząt nad rzeką, która jest wstążką i ochłodą; nie wiem, nie umiem tego dobrze wyrazić, ale ja widzę, jak się mgły z łąk unoszą i pachnie trawa i księżyc świeci... *(milknie w połowie zdania)*.

MICHAŁ *nagle*
Skąd pani to wie wszystko? Czy pani była tam, gdzie ja byłem 8 września 1939 roku na łąkach pod Jasłem?

ŁUCJA *zdziwiona*

Pod Jasłem? Nigdy nie byłam pod Jasłem.

MICHAŁ

Ależ pani mówi tak, jakby to pani wszystko widziała i słyszała dokładnie *(urywa).*

Wszyscy patrzą na Michała

ŁUCJA

Tak mi przyszło do głowy, kiedy słucham tej muzyki.

MICHAŁ

Byliśmy już czwarty dzień w walkach. Biliśmy się pod Nowym Sączem, Grzybowem, Gorlicami i... Może to państwa nie interesuje?... *(urywa).*

WSZYSCY

Proszę opowiadać, panie Michale.

MICHAŁ

Była gęsta mgła na łąkach. Derkacze odrywały się od czasu do czasu. Gromady uchodźców i żołnierzy przemykały się laskami. Niemcy oświetlali niebo rakietami. Mieliśmy rannych w kompanii, jęczeli, że dalej nie mogą iść. Trzeba było wypocząć. Podeszliśmy na dużą łąkę; trawa lekko zwilżona rosą pachniała. Siedliśmy w trawie. Było cicho, pusto. Tylko ta mgła opadała i bieliła nasze mundury. Przed nami był jakiś lasek, też cichy i spokojny, toteż nie przeszukiwaliśmy go podczas postoju. *(po chwili)* Musiało chyba być dobrze po północy, bo kury przestały piać. Ranni narzekali bardzo; nie było opatrunków ani jedzenia. Byliśmy nieznośnie zmęczeni; ani spać, ani maszerować! *(po chwili)* Nagle rozjaśniło się trochę i z tego lasku wśród łąk ukazał się dwór z białymi ścianami, jakby wymarły i pusty. *(po chwili)* Już się zbierałem, by pójść i zapytać o mleko i chleb, o nocleg dla rannych, gdy z tego dworu, jakby żyły w nim duchy, uniósł się wysoki słup mgły, jak dym, szedł w górę, szedł i szedł w powietrzu pod niebo, a spoza pustych okiennic niespodzianie rozległa się muzyka i szła wprost do nas coraz śmielej, *(Mazurek C-moll z razu szybki, niespodziany, potem wolniejszy; płytę trzeba tak ustawić, by można podłożyć pod nią słowa Michała, wyraźnie słyszalne)* mocniej, śmielej i odważniej, a my słuchaliśmy jej, jak ogłuszeni, z zapartym tchem, tak była tu w tej głuszy i mgle przyjazna i bliska. *(Mazurek C-moll do końca przy zupełnym milczeniu na scenie).*

JOASIA *szybko*

Boże!

ŁUCJA *równocześnie*

O, Boże, teraz rozumiem!

MICHAŁ

Tak. To tyle mieliśmy niespodzianki wtedy, ale ja tak zapamiętałem tę jedną dobrą chwilę podczas tej całej wojny, że doprawdy, gdy słyszę muzykę Szopena (a niebardzo ją lubiłem przedtem), to przypomina mi ona wszystko i niesie echa z pól; a choć czasem wydaje mi się, że przeszłość minęła bezpowrotnie, to echa wracają, wracają wciąż i tęsknota wraca; ziemię rodną widzę, siebie za pługiem, choć i mnie tam nie ma, a pług i ziemia są. *(milknie).*

JOASIA *spokojnie i cicho*

Dziesięć już lat, jak wybuchła wojna. Dziesięć lat!

MICHAŁ *w zamyśleniu*

Pomyśleć; płakać się chce i śmiać się chce; już dziesięć lat upłynęło, jak woda, a my gdzie?

RAFAŁ *żywo*

A my gdzie? U siebie w domu, choć na emigracji; wolni; słuchamy muzyki, której Niemcy słuchać zabronili; ostatecznie żyjemy, jak ludzie, którzy wolą wolność, tak jak Szopen sto dwadzieścia lat temu; to, że pana tak wzrusza, pociąga i że ją kochać można, właśnie to jest jej siła, jej czar, oparty na wolności natchnienia. Będziemy jeszcze w Polsce; cierpliwości!

MICHAŁ *manipuluje znowu koło radia*

Przepraszam; nie chciałem powiedzieć nic śmiesznego, tak tylko westchnąłem nad upływem czasu.

JOASIA *spokojnie*

Miałam szesnaście lat, gdy wojna wybuchła, ale wojnę widziałam dopiero, gdy miałam lat dwadzieścia jeden; i nie chciałabym już takiej widzieć po raz drugi.

ŁUCJA *poważnie, zimno*

Było to pięć lat temu, prawda?

JOASIA

Tak. *(w zamyśleniu)* Pięć lat. Nie myślałam wówczas, że będę kiedyś w Anglii.

MICHAŁ

Ja też nie myślałem.

STEFAN *do Joasi*

Asiu, proszę cię, nie wspominaj, co już było, minęło; miej odwagę patrzeć w przyszłość.

JOASIA

Chcę także patrzeć z odwagą w przeszłość.

STEFAN

Dobrze, Asiu, dobrze!

RAFAŁ *z ulgą*

A ja proszę państwa zawsze wyślałem, że jeśli szukać schronienia, to tylko w Anglii. I tylko tutaj liczyłem na schronienie.

STEFAN

Po łagrze syberyjskim przyznam się panu szczerze, jedyną nadzieję życia widziałem tylko w Anglii. Nie tylko ja; były ich tysiące...

RAFAŁ

Nie byłem na Uralu, czy na Syberii; byłem pięć lat w Dachau, potem w Belsen, i innej poza Anglią nie widziałem nadziei. Nie omyliłem się zresztą. Wolność, proszę państwa, może być rozumiana i broniona tylko przez człowieka, który był wolny, szanowana i kochana przez tego, który chce być nadal wolny, a przestrzegana jest przez ludzi i te społeczeństwa, które po prostu czują się wolne, tak wolne, że wolność dla nich znaczy tyle, co powietrze, woda czy świeży chleb codzienny. *(manipuluje znów przy radiu).*

JOAASIA *do Stefana*

Pamiętasz nasze spotkanie w Anglii?

STEFAN *z uśmiechem*

Pamiętam. Nazywałaś mnie cudzoziemcem. Było to po części prawdą: Ukraina, Rosja, Ural, Syberia, Uzbekistan, Tadżykistan, Persja, Irak, Syria, Liban, Palestyna, Egipt, Włochy, Anglia — to ważniejsze kraje, gdzie rozmaicie podróżowałem.

JOASIA *miękko*

Bardzo cię, Stefuś, przepraszam. Tacy jesteśmy wszyscy drażliwi, nerwowi; być może, że nazwałam cię cudzoziemcem, ale *(śmiejąc się)* przecież nie jesteś już cudzoziemcem dla mnie.

MICHAŁ

Dopóki się nie pobierzecie, to tak; narzeczeni się nie liczą.

ŁUCJA *z westchnieniem*

Mój z pewnością już się nie liczy.

RAFAŁ *niespodzianie*

Panie Michale, z jakich stron Polski pan pochodzi?

MICHAŁ

Z Białegostoku. Dobre miasto. Nie gorsze, jak pański Poznań, prawda?

RAFAŁ

Z pewnością nie. *(po chwili)* Pani Łucja jest ze Lwowa, Stefan z Wilna, pani Joasia z Warszawy.

JOASIA

Ja jestem warszawianką, ale mamusia jest krakowianką, a tatuś góral spod Żywca. Oto Polska nasza cała.

RAFAŁ

Jedna w każdym razie, jedna, pani Joasiu.

JOASIA *w zamyśleniu*

Nie zapomnę nigdy lipca 1944 roku. Liczyliśmy dnie na palcach. Tyle nadziei; tyle zapału. Warszawa drżała w podziemiach, drżała w posadach, drżała od żądzy wolności. Wszyscyśmy żyli godzinami i liczyliśmy na godziny. Aż wreszcie nadeszła godzina! *(Precyzyjnie co do sekundy, równocześnie omal ze słowem „godzina" powinna się rozlec etiuda rewolucyjna, nadana bardzo głośno, jak wstrząs).* Powstanie warszawskie; pierwszy dzień sierpnia; wolność, bitwy, własna radiostacja. I on, Szopen, huczy, grzmi, triumfuje nad miastem, które stanęło w płomieniach, bo miało w krwi żądzę wolności. *(przed ostatnimi, końcowymi akordami).* Warszawa, nawet jak przegrywała, samotna, na oczach świata, jeszcze ma siłę, jeszcze oddaje mocno ostatnie strzały. *(słowa od „jeszcze" do „strzały" tak nałożyć, by przypadły na ostatnie akordy preludium).*

RAFAŁ *spokojnie*

Miłość zawsze żądała ofiary — i siły; siły nawet w porażce. Zwłaszcza w klęsce potrzeba dużo siły.

JOASIA *ze łzami w oczach*

Jak te ostatnie akordy padały po kolei, Stare Miasto, Mokotów, Żolibórz, Wola...

STEFAN *czule*

Asiu, Asia, tak, tak, to prawda, jak te akordy!...

RAFAŁ

Ale przecież trzeba było żyć i bić się dalej. Potem przyszły inne chwile, zadania, okoliczności, obowiązki.

ŁUCJA *przykładając chusteczkę do uczu*

Potem przyszły inne chwile, straszne chwile. W jesieni po klęsce powstania część z nas — myślę o siostrach szpitalnych — poszła do naszych dalszych obowiązków. Część rannych umieszczono w normalnych szpitalach, część trzeba było ukryć, bo ich Niemcy szukali, więc zgłosiłam się do tajnego, polowego szpitala. Szpital był w ziemiankach, w puszczy Kampinoskiej. Było ubogo u nas, ale czuliśmy się, jak u siebie. *(płacze)* Pracy miałyśmy dużo; trzeba było dyżurować nieraz po kilka nocy. Pewnej nocy—czułam, że tak się stanie; przywieźli mojego chłopca! Z trudem mógł mówić; rany miał źle leczone, cierpiał bardzo. Akurat listopad się rozdeszczył. zasłocił; mgły chodziły wśród drzew już bezlistnych, smutnych. Otwierałam okno ziemianki, by wpuścić świeżego powietrza dla rannych i chorych, i by mój także czuł zapach lasu, by mi wyzdrowiał; chcieliśmy się pobrać. Słoty się rozpłakały; krople deszczu tłukły o ściany; monotonny plusk ulewy i szum deszczu w puszczy przenikał nas do głębi serca. *(Preludium deszczowe, wyzyskać, o ile można, wszystkie zalety adaptera, by oddać czysto każde uderzenie. Środek płyty wymodelować cichuteńko).* Tak szły dni za dniami, noce za nocami i towarzyszył im ustawiczny płacz deszczu i żałosny szum drzew. *(Koniec płyty dać bardzo mocno, ale tak, by można na nie nałożyć ostatnie zdanie Łucji).* Aż jednej nocy zgasł mój chłopak i nigdy się nie pobraliśmy. *(Ostatnie takty preludium).*

JOASIA *miękko*

Nie mówiła mi pani o puszczy Kampinoskiej.

ŁUCJA *żałośnie*

Miał wtedy 25 lat życia i pięć lat służby.

RAFAŁ

Jak żołnierze z muzyki Szopena; młodzi, ofiarni, nie szczędzący siebie, ani zdrowia, ani uczuć, choć skazani przez obojętność świata na cierpienia i porażkę.

STEFAN

A na wielkość przez charakter i geografię wojen.

RAFAŁ

Genialny i gorzki Cyprian Norwid omal wiek temu pojął i zrozumiał smutek epoki, która, nim się jeszcze na dobre zaczęła, już była tragiczna. Cóż dopiero mówić o naszych czasach.

STEFAN

Które są dalszym ciągiem tamtych. Czy różnią się wiele od poprzednich? *(Tu puścić pierwszą część poloneza fantazyjnego As-dur, brzmiącego jak wezwanie do wspomnienia Polski).*

RAFAŁ *po chwili*

Proszę posłuchać Norwida:

„Na śliskim bruku w Londynie,
W mgle podksiężycowej, białej,
Niejedna postać cię minie —
Lecz ty ją wspomnisz struchlały.

Czoło ma w cierniu? Czy w brudzie?
Rozeznać tego nie można;
Poszepty z Niebem o cudzie
W wargach, czy piana bezbożna?"

STEAFN *wciąż pod prądem muzyki*

„Rozpacz i pieniądz — dwa słowa —
Łyskają bielmem jej źrenic.
Skąd idzie!... sobie to chowa.
Gdzie idzie?... zapewne gdzie *nic!"*

RAŁAF *po chwili*

„Takiej — to podobna jędzy
Ludzkość, co płacze dziś i drwi;
— Jak historia? ...wie tylko: „krwi!"...
Jak społeczność? ...tylko: „pieniędzy!"...
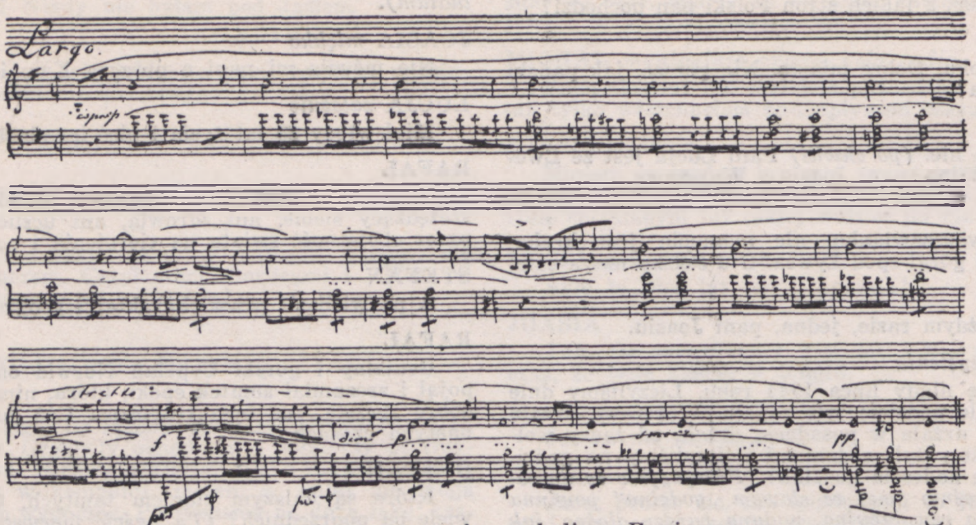
Wszyscy słuchają w skupieniu końca drugiej i początku trzeciej części poloneza. Światła na scenie, pozy osób bez zmian. Część ostatnia poloneza dobiega końca

RAFAŁ *z siłą*

Co za potęga! Jakie mocne uderzenie! Ileż siły i pewności po melancholii, rozpaczy, zwątpieniach, smutkach. Potem nachodzi nowy cios; ostatni, mocny, bardzo mocny, który też należy wytrzymać. *(Tu trzeba w czasie tak nałożyć słowa na płytę, by ostatni akord, wstrząsający akord końcowy przypadł zaraz po słowach „należy wytrzymać").*

STEFAN *szybko, bezpośrednio po takim akordzie*

Cios, jak uderzenie młota! Ale nie tego diamentowego młota, co skrzy się w chwale i dzwoni, ale, jak końcowe uderzenie młotka na licytacji wolności ludów, które tak się broniły, tyle włożyły uczucia, skarg, poświęcenia, tyle wymowy cnót w walkę o wolność, że jęczą, gdy mimo to z wyroku możnych tego świata wolnych narodów zostały skazane...



Podobizna autografu preludium E-minor (op. 28, Nr 4)

RAFAŁ
Na przekleństwo niewoli i noc uczuć.

JOASIA *z zapałem*
Ale przecież Szopen lepiej to określił niż kto inny. On splatał z barwinka i polnych róż, z bluszczów i leśnych powojów delikatne, koronkowe zasłony; te kwiatki, te różyczki, westchnienia słowika, uderzenia zegarów, szmer wody, szelesty krzewów, promyki — to wszystko ukrywało pod spodem ogień, wstrząsy, pożary, dudnienia przewrotów, tętenty wojen, groźbę dla carów dla żołdaków, dla ciemiężycieli.

RAFAŁ
Brawo, Joasiu! Oczywiście, słusznie. Do dziś dnia cała jego twórczość dla wielu uszu brzmi zagadkowo, dźwięczy jak podwójny szyfr: jeden kryształowy, bo muzyczny, drugi polityczny, bo pełen wolności. Genialny Schumann sie nie mylił: to kwiaty, pod którymi są ukryte działa. Taki był święty sekret twórczości; podwójny nurt, jeden dla oka i uszu, szeroki, zewnętrzny, drugi dla serca i duszy, bijący w spodzie magnetycznymi potęgami. *(Po chwili)* Przepraszam, może nie mówię zbyt jasno. Chodzi mi o to, że Polaka najniewinniejszy jego utwór, nokturn, preludium, mazurek, polonez, czy ballada, gdy się rozlegnie, potrafi zadrasnąć do głębi, przeniknąć tak głęboko, jak żadna inna muzyka; bo tam są wewnątrz porozwieszane w tej muzyce, jak w marmurowej jaskini, najdroższe pamiątki i obrazy dzieciństwa, Polska młoda, powstająca, pejzaże, oblane rumieńcem tak żywego zachodu słońca, że błyszczą jak żywe.

JOASIA *z zachwytem*
Czułam to i widziałam, ale nie umiałam opisać.

RAFAŁ
Czasem w pół-nucie, w pół-nutku krakowskim, kujawskim, czy mazurku, który on wpisał w swe arcydzieło, tyle ojczyzny, że nie musisz jej nazywać: ona jest, żyje, płacze lub śmieje się, aż się dziwią, że tak ślicznie. Oto np. jakiś utwór bardzo romantyczny, bardzo nowoczesny, frazy rozumnie nastrojowe, wszystko tchnie salonem, europejskością, szelestem sukni jedwabnej, jakieś srebrne łzy kandelabrowe zaprószyły się w klawisze; nagle słyszysz potem brzękadła koni, znajome głosy, rytm się rwie, drżą skrzypki, do taktu wybija oberka na klepisku kilka bosych stóp, pachnie dym ognisk pastuszych, szeleści mgła; wiatry wieją Mazowszem po piaskach, po sosnach; księżycowe smugi ciągną i wloką przez ugory; w parkach lężą czerwone duże liście klonów; już wiesz, że jesteś w kraju; potem musisz odjechać w daleką drogę: szumi żal w olszynach, bryczka pędzi po wiejskiej drodze, i ocknąłeś się znowu w wytwornym salonie paryskim, jak on się ocknąć musiał; jeszcze na zakończenie kilka wytwornych, chłodnych, bardzo wyrafinowanych, i wykwintnych akordów, jak na początku utworu. Wszyscy są bardzo wzruszeni; oklaski, zachwyt. Szopen wstaje od fortepianu; ma zaczerwienione oczy, może od świateł żyrandolu, może cierpi na oczy? Nie. On wraca stamtąd, dokąd powrócić nie może; jeszcze odczuwa powiew tamtej mgły, która się w natchnieniu o niego otarła; słyszy szelest spadających srebrnych łez kandelabrowych i widzi tam, daleko, pod Warszawą, mokre, duże, czerwone liście klonów, które go tak mile nawiedziły kilka minut temu *(oddycha ciężko, ociera czoło chusteczką)*.

Wszyscy patrzą na Rafała z zachwytem

RAFAŁ *uśmiechając się, spokojnie, prosto, serdecznie*
Bardzo państwa przepraszam, że... że się po prostu uniosłem, i nie zważałem ani na czas, ani na tempo, ani układ tego, co chciałem o Szopenie powiedzieć, ale jeśli mimo to wyraziłem cokolwiek słusznego, będę osobiście szczęśliwy.

JOASIA *wstydliwie i z zaklopotaniem*
Chciałam jeszcze przyznać się do tego *(wszyscy słuchają z ciekawością)*, że jak słucham ballad Szopena, to widzę w nich nie zjawy czy ogniki, ale zdrowe, rumiane pasterki w malinowych chusteczkach na głowie, chłopców w czerwonych czapeczkach; idą razem, by pląsać z księżycem, zrywać podczas pełni orzechy laskowe, które potem chrupią zdrowymi zębami na murawach, gdzie po raz drugi zakwitają jesienne fiołki nad szumiącą, maleńką rzeczką, w której pluskają odbite koraliki i szklane paciorki pasterek; i wtedy chce mi się płakać ze szczęścia; taka jest piękna ta muzyka, — cicha, spokojna, polska, ludzka.

* * *

Słychać cichutkie i nieśmiałe z początku pierwsze takty preludium A-dur. Wszyscy siedzą, lub stoją, jak na początku ostatniego obrazu, tak samo naturalnie, jak przedtem; muzyka brzmi coraz głośniej, kurtyna zaczyna wolno opadać na dół; scena nieporuszona aż do ostatniego taktu i zupełnego opadnięcia kurtyny.

KONIEC

ZDZISŁAW MARYNOWSKI

Symbole

W dzieciństwie prześladowały mnie trzy swoiste przekonania, stanowiące przedmiot zabawy starszych. Nie chciałem mianowicie pogodzić się z tym, że Wisła jest rzeką, że Warszawa jest miastem i że Szopen był człowiekiem.

W moim dziecinnym przekonaniu Wisła nie była rzeką, ani morzem, lecz po prostu Wisłą — i z tej osobliwości płynął jej urok i majestat. Miastem była Łęczyca. Więc jak mogła być miastem Warszawa? Tak samo pomawianie Szopena o to, że był człowiekiem, wydawało mi się czymś niegodnym.

Wypływało to wszystko oczywiście z jakichś przyczyn. — Chociaż urodziłem się na ziemi Wielkopolskiej, w Łęczyckiem, zdala od Wisły, to jednak ojciec mój, który urodził się i młodość spędził w Sandomierskiem, nad Wisłą, a jako trzynastoletni chłopak, wiem, ze starszymi braćmi i dziadkiem brał udział w powstaniu 1863 roku — o Wiśle mówił zawsze osobliwym tonem, a w opowiadaniach jego spoczywały na rzece tej przeróżne akcenty — czasem pogodne, sielankowe, czasem dramatyczne, czasem nawet tragiczne. Nic dziwnego, że w mojej wyobraźni powstało pojęcie zupełnie odrębnego żywiołu — Wisły, nie będącej ani morzem, ani rzeką.

A Szopen . ?

Dom nasz nie był specjalnie muzykalny. Rodzina moja nie mogła się w tej dziedzinie nikomu pochwalić — ani wirtuozem, ani kompozytorem — choćby na miarę sławy powiatowej — ani żadnym osobnikiem, do którego przylgnęłoby bodaj niepokojące miano „melomana." Wśród bliższych i dalszych krewnych zasłużoną reputacją cieszyli się różni „zagorzali myśliwi", „zapaleni koniarze" „zawołani gospodarze", ten i ów szczycił się dwuznaczną opinią „wielkiego oryginała", ale melomana — nie było ani jednego.

W tej atmosferze konia, strzelby i dojrzałego zboża mało było miejsca i sprzyjającego klimatu dla umiłowania muzyki.

Mimo to w domu grywano na fortepianie, jak grywano w winta i czytano książki, gazety, a nawet tygodniki. Starsze siostry sumiennie odbębniały Beethovena „Souvenir à Elise" jednym tchem z „Modlitwą dziewicy" i przedziwnym bigosem melodii patriotycznych, splecionych przez nieznanego mi autora w jakąś swojską rapsodię, która latami budziła mój entuzjazm. — To była muzyka, z akcentem na „U". Na dożynki zaś i inne podobne okazje zjawiła się muzyka, z akcentem na „Y", złożona z basetli, skrzypek, klarnetu i harmonii.

Gdy grano Szopena, a robiły to z pewną nieśmiałością i nabożeństwem zarówno siostry, jak i niektórzy goście, nikt nie mówił, że to muzyka, lecz poprostu — Szopen.

Było to nieświadome, jedynie najgłębszym odczuciem wywołane wyodrębnienie tego zjawiska, jakim w dziedzinie muzyki jest Szopen. — Słuchało się tego w ciszy i skupieniu. Czarowi ulegali zarówno „zapaleni koniarze" i panny na wydaniu, jak i czający się pod fortepianem „czerwonoskórcy". Nikt nie śmiał odezwać się słowem, ani poruszyć... Zaklęte czarami geniusza drgnienia powietrza szły poprzez ucho wprost do serca, do duszy...

Winciarze zapominali o szelmach, zagorzali myśliwi — o spudłowanych dwunastakach, „czerwonoskórcy" o skalpach... To był najwyższy probierz czaru!

Tak. Szopen — to nie był człowiek, wirtuoz, muzyk. Szopen to był Szopen. — Inaczej ci ludzie, nie zblazowani nadużywaniem słów dla wyrażenia rzeczy niewyrażalnych, reagować nie mogli. I to było trafne!

Gdy w tym środowisku wyodrębniano Szopena instynktem, świadomy rzeczy Franciszek Liszt wyodrębnił go przemyślaną oceną jeszcze za jego życia. Zdając sprawę z koncertu Szopena w r. 1841 w sali Pleyela w Paryżu, pisał:

„... Tłoczono się dokoło (fortepianu); ubiegano się o miejsca najbliższe, zawczasu nastawiano uszy i powtarzano sobie, że nie należy przegapić żadnego akordu, żadnej nuty, żadnego akcentu, ani żadnej myśli tego, który za chwilę tu zasiędzie. I była w tym wielka racja, ażeby być tak chciwym, uważnym, nabożnie podnieconym, gdy ten, kogo oczekiwano, którego tak pragniono zobaczyć, usłyszeć, podziwiać, oklaskiwać, nie był tylko zręcznym wirtuozem, pianistą biegłym w tworzeniu nut. To nie był tylko artysta wielkiej sławy — był tym wszystkim i był czymś więcej jeszcze — był po prostu... Szopenem".

Tak pisał Franciszek Liszt, sam znakomity kompozytor i wirtuoz, którego sławą już wówczas rozbrzmiewał cały świat. Po śmierci zaś Fryderyka najlepiej określił jego niewymierność w słowach: „Szopen przeszedł wśród nas jak fantastyczny duch" (myślę, że tak trzeba oddać zdanie: „Chopin a passé parmi nous comme un fantôme").

Kiedy dziś wspominam ów mój dziecinny stosunek do sztuki Szopena, dostrzegam w nim coś więcej, niż dziecięcą naiwność. — Była to nieświadoma synteza atmosfery uczuciowej otaczającego mnie środowiska; lapidarny skrót wszystkich niewypowiedzianych ocen i niezdarnych, choć najgłębszych, zachwytów. — Tylko najwyższa sztuka jest sztuką, trafiającą równocześnie do wybrednych zawodowo specjalistów, beznamiętnych i bezstronnych estetów — i do prymitywnych miłośników. Tylko najwyższej miary sztuka jest sztuką popularną.

My, ludzie emigracji, mamy tę przywarę, że na każde zjawisko sztuki patrzymy oczami propagandzistów. Czy to, lub owo dobrze, czy źle nas reprezentuje wobec obcych? Czy coś nam służy, czy szkodzi? Oto są pytania, które nam sen z oczu spędzają. I radzi byśmy każdemu artyście dawać przepisy, jak należy, w imię dobra narodu, etc. Nawet i Szopen, choć o tym nic nie wiedział, stał się w tej mierze przedmiotem troski nie byle kogo, bo samego Adama Mickiewicza. Ale nie z powodu swej własnej twórczości. — Mickiewicz, który czując się w każdej chwili żywota orędownikiem Narodu, zdobywał dla sprawy polskiej pióro rozgłośnej powieściopisarki francuskiej George Sand, która była przyjaciółką Szopena, obawiał się, że miłość jej do Fryderyka stanie się dla niej udręką, odrywającą ją od tej zbożnej służby.

O George Sand, jako pisarce, świat dawno zapomniał, o jej przychylności dla sprawy Polski nikt nic nie wie, natomiast Szopen dla całego świata jest symbolem Polski i największym orędownikiem jej spraw. Mimo niepolskiego nazwiska!

Mówiąc żargonem współczesności, jest on tytanem propagandy wewnętrznej i zagranicznej. Jego mazurki, polonezy i etiudy mają moc tak krzepiącą, jak nic na tym świecie, a wielkość jego sztuki opromienia swą sławą cały naród. I mimo obcego brzmienia nikt w świecie nie ma wątpliwości, że nazwisko Fryderyk Szopen należy do Polaka i jest symbolem najwyższego wzlotu ducha Polski. — Największe świadectwo tej prawdzie dają wrogowie. — Ostatnio Niemcy, gdy zabraniali grać jego utwory podczas okupacji.

Po latach długich i różnych rad bym wrócić do tamtych, dawnych, naiwnych, dziecięcych poglądów. — Czy Warszawa to miasto? Czy Wisła to rzeka? Czy Szopen to człowiek? — Nie, to wszystko są symbole, imiona. — Różne imiona Polski.

WIADOMOŚCI

z życia świetlic — przegląd wydawnictw — różne

STEFAN MAZURKIEWICZ

Najmniejsze z istot żyjących

Za najdrobniejsze istoty żyjące uważano do niedawna spośród zwierząt — pierwotniaki, do których zaliczamy np. zarazki malarii, zarazki śpiączki, ameby i inne, a spośród roślin — bakterie, które pod względem rozmiarów kwalifikowano jeszcze kilkanaście lat temu jako najmniejsze w ogóle żyjątka na ziemi.

Historia poznania i badań bakterii, bakteriologia, jest dość młoda. Najbardziej wykształcone umysły pierwszej połowy ubiegłego wieku o bakteriach, owych zasadniczych przyczynach wszelakich chorób, nie wiedziały nic, lub prawie że nic. Okres właściwego poznania tych istot przypada dopiero na drugą połowę XIX wieku i trwa do chwili obecnej.

A przecież istoty te tworzą wokół nas świat organizmów tak bujny, że chyba tylko podzwrotnikowa puszcza równać się z nim może. Nie dziwmy się jednak. Jest to świat dla nas niewidzialny. Aby go poznać, trzeba było wpierw udoskonalić narzędzia i sposoby poznania, trzeba było sporządzić i ulepszyć mikroskop, oraz zastosować pewne chemikalia. To dopiero umożliwiło obserwację owych drobnoustrojów, których przeciętna wielkość wynosi zaledwie około kilka tysięcznych milimetra, czyli mikronów, a których barwa, częstokroć jednostajna z tłem, utrudnia odróżnienie ich od podłoża.

Wybitni uczeni, jak Pasteur. Koch, Ehrlich, Miecznikow i wielu innych — oto twórcy wiedzy naszej o tych istotach.

Ale już Pasteur, nie zdoławszy odkryć czynnika, wywołującego wściekliznę, nazwał go „wirusem", twierdząc, że jest to nieskończenie mały mikrob, niedostrzegalny przez mikroskop.

Z czasem podobnych chorób, których mikroby nie zostały mimo żmudnych poszukiwań ujawnione, naliczono większą ilość. Były to choroby zarówno człowieka i zwierząt (odra, ospa, żółta febra, zaraza racic i pyska, zaraza drobiu, choroba papuzia), jak i roślin (mozajka tytoniowa, zaraza ziemniaczana i in.), prowadzone przez do niedawna jeszcze nieznane, nader łatwo przenoszące się zarazki chorobotwórcze, tak zwane — w ślad za pierwotną nomenklaturą Pasteura — wirusy. Czym jednak były owe wirusy, istotami żyjącymi, czy substancjami mineralnymi, jaki ich kształt i budowa oraz właściwości życiowe, tego powiedzieć nie umiano. Nie pomogło ani użycie precyzyjnych sączków z porowatej porcelany o kształcie długich świec, tzw. filtrów Berkefeld'a w celu uchwycenia poszukiwanych ciał przez oddzielenie ich od płynu, w którym tworzyły przypuszczalnie zawiesinę, ani usługa najsilniejszych mikroskopów, nawet przy zastosowaniu promieni ultrafioletowych o długości fali 0.2 mikrona, niewidocznych wprawdzie dla oka, lecz działających na kliszę fotograficzną.

Ale podobnie jak badania nad bakteriami umożliwione zostały w ub. stuleciu przez postęp na polu fizyki (udoskonalenie mikroskopu soczewkowego) i chemii (zastosowanie odczynników i barwników), tak z kolei w wieku bieżącym nowe zdobycze techniczne doprowadziły do ujawnienia i poznania wirusów.

Stało się to kilkanaście lat temu (w. r. 1932) przede wszystkim dzięki zastosowaniu przez badacza angielskiego Elford'a tzw. ultrafiltru, sporządzonego z kolodium. Przy pomocy tegoż filtru nie tylko zdołano oddzielić wirusy od otaczającego je płynu, ale nawet, dzięki znajomości rozmiarów por w sączku, określono wielkość nowoodkrytych istot.

Tak więc stwierdzono, że np. stosunkowo największy z nich, wirus ospy, posiada średnicę od 120—170 milimikronów, tj. milionowych części milimetra, nieco zaś odeń mniejszy, wirus zarazy kurzej — ok. 100 milimikronów. Wirus mozajki tytoniu, choroby, tworzącej na liściach owej rośliny żółtawe plamki na przemian z zielonymi, nieuszkodzonymi jeszcze partiami (stąd nazwa), dochodzi do 50 milimikronów średnicy. Najmniejszy zaś ze znanych, wirus zarazy racic i pyska bydła domowego, liczy około 8 do 12 milimikronów. Tu zbliżamy się już do wymiarów drobin chemicznych: mianowicie duża drobina białka ma ok. 5 milimikr. średnicy, drobina cukru — ok. 1 milimikr.

Wirusy zajmują więc pod względem wielkości stanowisko pośrednie między najmniejszymi komórkami bakteryj (ok. 500 milimikr.) a największymi drobinami chemicznymi (ok. 5 milimikr.).

W parę lat po osiągnięciach Elforda w r. 1935 w amerykańskim czasopiśmie naukowym „Science" Stanley ogłosił wyniki swych badań nad wirusami. Wyniki te były rewelacyjne.

Stanley otrzymał mianowicie wirus mozajki tytoniowej pod postacią kryształów, i to kryształów, będących czystym białkiem. Kryształy te następnie, po rozpuszczeniu się, przeobrażały się z powrotem w żywe wirusy, były więc wirusami, skrystalizowanymi jakby na pewien okres spoczynku. To przechodzenie istoty żyjącej, zbudowanej z bezpostaciowego, koloidalnego białka, w formę krystaliczną, właściwą raczej substancji mineralnej, takiej np. jak sól, a następnie powrót jej do postaci pierwotnej z wszelkimi cechami istoty żywej, jest czymś niebywałym, nieznanym dotychczas biologom.

Drugą, stwierdzoną przez Stanley'a, niezwykłą cechą wirusa, było to, że jego ciało zbudowane jest wyłącznie z substancji białkowej, podczas gdy komórki, tworzące wszelkie inne istoty żyjące, roślinne jak i zwierzęce, zawierają jeszcze prócz białka inne połączenia chemiczne, jak węglowodany, tłuszcze, woda itd.

Dostrzeżenie wirusów przy pomocy zwyczajnego mikroskopu soczewkowego, dającego obraz maximum kilka tysięcy razy większy od oglądanego przedmiotu, było rzeczą niemożliwą. Udało się to jednak zrobić, fotografując ciała te przy pomocy skonstruowanego ostatnimi czasy mikroskopu elektronowego, tego arcydzieła nowoczesnej techniki.

Dzięki uzyskanym przezeń powiększeniom otrzymano, dość zresztą wyraźne, odbitki, fotograficzne, kilkadziesiąt do kilkuset tysięcy razy większe od badanego obiektu. Nie jest jednak wykluczone uzyskanie powiększeń, dochodzących do miliona razy.

Z kolei, przy pomocy niezwykle precyzyjnej wirówki, mianowicie ultracentryfugi Svedberg'a, oznaczono ciężar drobinowy białka wirusowego.

Ta, wyprodukowana w Szwecji, jedna z najpotężniejszych maszyn, jakimi nauka dziś rozporządza, służy do oznaczenia wagi ultramikroskopowych cząstek (jak np. drobiny białka), których ciężar wynosi mniej, niż miliardowe części miligrama. Centryfuga ta przy olbrzymiej szybkości obrotów, dochodzących do stu tysięcy na minutę, wytwarza siłę odśrodkową milion razy większą od siły ciężkości.

W następstwie owych badań stwierdzone zostało po pierwsze, że białko wirusów jest jednorodne, a drobiny jego zawsze tej samej wagi, że wirus jest zatem czystą substancją chemiczną o jednolitej budowie. Po wtóre, że ciężar drobinowy białka wirusów jest bardzo duży i w ogóle większy, niż jakiegokolwiek ze znanych nam białek. Gdy ciężar drobinowy innych, spotykanych w przyrodzie, białek wynosi 35,000 czy 70,000, to ciężar białka wirusowego mozajki tytoniowej równa się aż 23 milionom. Chcąc to zobrazować, możemy powiedzieć, podstawiwszy gramy w miejsce jednostek ciężaru drobinowego: drobina wody (H_2O) waży 18 gramów, drobina cukru 342 gramy, drobina zwykłego białka roślinnego 35, wzgl. 70 kg, a drobina białka wirusowego 23 tony!

Z dalszych badań okazało się, że białko wirusów jest nukleoproteidem, a więc białkiem, z którego utworzone są również chromozomy, oraz zawarte w nich geny, występujące w szczególności w rozrodczych komórkach organizmów wyższych, a będące przenośnikami cech dziedzicznych i spełniające wobec tego nader doniosłe zadanie.

Geny i wirusy mają poza tym wiele cech wspólnych: tak samo rosną i tak samo mnożą się przez podział, tak samo zachowują swą indywidualność i tak samo, jak wirusy, rozwijać się mogą tylko wewnątrz żywej komórki. Różnią się zaś między sobą tym, że gdy geny tkwią w komórce własnej, której są organicznymi składnikami, to wirusy są jakby genami „bezdomnymi" — „wyodrębnionymi" z rodzimej komórki, a rozwijającymi się pasożytniczo w ciele, ściśle mówiąc: w komórkach obcych żywicieli.

Gdy geny tworzą zorganizowane zespoły, zawarte w chromozomach, to wirusy żyją luźno, jakby „dziko", niepowiązane ze sobą. Można rzec: są jednostkami niższymi, niezorganizowanymi, skazanymi na pasożytniczy byt w obcym środowisku.

Wirusy nie są jeszcze organizmami, nie posiadają bowiem organów. Są jednak jakby prototypami organizmów, posiadającymi już zasadnicze cechy fizjologiczne: zdolność pobierania pokarmu i odżywiania się, zdolność wzrostu i rozmnażania się (przez podział), zdolność zachowywania cech sobie właściwych a odrębnych (odróżniających np. pewne gatunki wirusów od innych gatunków) i przekazywania ich następnym pokoleniom, a więc zdolność dziedziczenia; posiadającymi wreszcie nawet zdolność skokowych mutacyj, tj. tworzenia nowych ras.

Reasumując, powiemy:

Wirus jest istotą najmniejszą ze znanych. Jego czynności życiowe są zredukowane do najbardziej istotnych. Jego budowa jest niezwykle uproszczona, jego osobniki są niejako „zindywidualizowanymi" drobınami białka, tracącymi swą żywotność już w tempie ok. 75 stopni C., wzgl. pod wpływem formaliny, wody utlenionej itp.

Według tego, co wiemy dotychczas, bogata grupa różnorodnych wirusów jest grupą pasożytów, atakujących żywy organizm ludzki, zwierzęcy i roślinny. Choroby, spowodowane przez wirusy, są na ogół niezwykle zjadliwe i rozprzestrzeniają się z wielką łatwością. Nieznajomość właściwych przyczyn tych chorób w dużym stopniu utrudniała ich zwalczanie. Odkrycie i poznanie wirusów umożliwi walkę z nimi, jak np. odkrycie i poznanie bakteryj było wstępem do pohamowania działalności i zasięgu najgroźniejszych z plag — epidemii.

Czy wirus jest czymś, co stoi na pograniczu życia i materii nieożywionej, czymś, co jest ogniwem, łączącym bezpośrednio świat istot żyjących, uorganizowanych, ze światem minerałów, tego jeszcze powiedzieć nie umiemy. Badania uczonych w czasie ostatniej wojny (Müller'a Schramm'a i innych) oraz już po wojnie zmierzają do wyświetlenia tego problemu. Jego rozwiązanie wywołać może przewrót w zasadniczych naszych poglądach na życie i świat.

Wybitna książka angielska o Polsce

Profesora Williama Rose zaliczyć należy do najznakomitszych znawców naszego kraju jego przeszłości i kultury. Spędził w Polsce wiele lat, poznał ją gruntownie i wszechstronnie, stykając się zarówno ze sferami naukowo — artystycznymi, jak i ludnością wieśniaczą. Po wojnie miał sposobność odwiedzić ziemie polskie ponownie; przypomniał się wówczas dawnym przyjaciołom i na własne oczy przekonał się o przeobrażeniach, jakie dokonały się w Polsce. Jest więc prof. Rose osobą, mającą najwyższe kwalifikacje do trudnej funkcji informowania społeczeństwa brytyjskiego o Polsce i jej problemach. Cechuje go wielka życzliwość dla naszego kraju, ale jako cudzoziemiec, umie zdobyć się na stanowisko niezależne, co czyni jego sądy zajmującymi nie tylko dla obcych, ale i dla nas wszystkich. Warto od czasu do czasu przejrzeć się w niezależnym zwierciadle, którego nie przesłania mgła nostalgii czy opary uprzedzeń.

Wydana ostatnio książka p.t. „Poland old and new" (London, G. Bell & Sons, 1948, s. XI i 1 nlb i 354) nie jest bynajmniej pierwszym studium prof. Rose, poświęconym sprawom polskim. Po pracy o Stanisławie Konarskim, po zajmującym szkicu na temat dramatycznych dziejów Górnego Śląska ogłosił w roku wybuchu drugiej wojny światowej w ramach popularnej serii Penguina wydawnictwo p.t. „Poland", dzisiaj już zupełnie wyczerpane. W roku 1944 ukazało się studium prof. Rose'a pt. „The rise of Polish democracy"; w rok później wyszły drukiem jego odczyty, poświęcone stanowisku Polski w Europie. Zestawienie tych wydawnictw w połączeniu z publikacją najświeższą pozwala zorientować się, że w osobie prof. Rose'a mamy niestrudzonego orędownika, który dokonał wielkiego wysiłku, aby przekazać własnym rodakom cząstkę swojej własnej wiedzy o Polsce.

W porównaniu z opracowaniami poprzednimi "Poland old and new" wyróżnia się niezwykłą wszechstronnością tematyczną. Podnieść należy przede wszystkim, że autor

należy do tej kategorii nowoczesnych badaczy przeszłości, którzy w pełni zdają sobie sprawę, że historia nie składa się z samych królowań i bitew, i posiadają wyczucie ogromnego znaczenia, jakie zawsze przypadało w udziale zjawiskom gospodarczym. Mówiąc nawet o czasach zamierzchłych, nie omieszkał wspomnieć o glebie i klimacie, o warunkach hodowli zboża i sadownictwa, o polskich puszczach i drzewie budulcowym, o hodowli koni, jako zajęciu dochodowym, o miodzie jako jedynej substancji słodzącej przed podjęciem wytwarzania cukru. W jeszcze większym stopniu uwydatnia się ten sposób podejścia do dziejów w miarę zbliżania się do epoki współczesnej. W ten sposób wiele znanych zjawisk naszego życia nabiera świeżej barwy.

Jeśli chodzi o zjawiska kulturalne, zasługuje na uwagę silne podkreślenie wartości, wytworzonych przez samorodną twórczość ludową; autor nie omieszkał poświęcić im specjalnych rozważań, obfitujących w bystre spostrzeżenia. Prof. Rose zdołał również ocenić w pełni doniosłe przeznaczenie, jakie przypadło u nas w udziale kościołowi; okazał zrozumienie dla polskiego wysiłku oświatowego zarówno w dawnych wiekach, jak i w okresie niepodległości. W swoim żywiole czuje się zawsze, ilekroć chodzi o sprawy literackie; posiada umiejętność ilustrowania własnych sądów ciekawymi zestawieniami, opartymi na piśmiennictwie angielskim. Jeśli dodamy, że prof. Rose podaje wiele szczegółowych wiadomości z dziedziny muzyki, sztuk plastycznych i budownictwa oraz że mimo swojego humanistycznego wykształcenia ma oczy otwarte na dorobek polski w zakresie wiedzy ścisłej, jasne się stanie, że mamy do czynienia ze skalą zainteresowań wręcz imponującą.

Szerokiej skali tematycznej odpowiada głębia pionowego przekroju historycznego. Na kilkudziesięciu stronach zdołał autor zamknąć przenikliwy, zajmujący obraz naszych dziejów, poczynając od czasów przedhistorycznych. Następnie zajął się w sposób bardziej szczegółowy osiągnięciami dwudziestolecia Polski Odrodzonej. Nie koniec na tym: przy końcu książki prof. Rose zdał sprawę ze swojej ostatniej bytności na ziemiach polskich już po ostatniej wojnie światowej (nie omieszkał jednak poczynić pewnych zastrzeżeń w stosunku do tej części swoich rozważań, które — w przeciwieństwie do rozdziałów poprzednich — przybrać musiały charakter pamiętnikarski).

Przy ogromnym zakresie spraw i problemów i wobec niemożności skupienia całej energii na wysiłku pisarskim (o czym autor wspomniał we wstępie), nie udało się uniknąć pewnej liczby nieścisłości. Aby nie przeładowywać naszego sprawozdania jałową litanią sprostowań, poprzestaniemy na kilku uwagach krytycznych na marginesie stron 215—217, poświęconych życiu i twórczości Juliusza Słowackiego. „Lilla Weneda" powstała dopiero po przybyciu poety do Europy z podróży na Wschód, nie zaś w Szwajcarii. Gdy Słowacki wrócił do Paryża, Mickiewicz nie był jeszcze profesorem College de France, — został nim w dwa lata później. „Beniowski" powstał nie w Alpach, lecz na bruku paryskim. „Horsztyński" nie mógł być reakcją przeciwko wpływowi Towiańskiego, gdyż powstał wcześniej, przed pojawieniem się „mistrza" na emigracji. Podobna uwaga dotyczy dramatu „Mazepa".

Wspominanie o tego rodzaju szczegółach wydaje się właściwie zbyteczne. Czy warto rozwodzić się nad nimi? Czy dla obcego czytelnika jest rzeczą ważną, w jakich okolicznościach ten czy inny poeta polski mieszkał w Szwajcarii? Pewne niedociągnięcia będzie można z pewnością usunąć w wydaniach następnych książki, których oby było jak najwięcej.

Z punktu widzenia publiczności angielskiej za rzecz najważniejszą poczytać należy wytworzenie w refleksjach na polskie tematy właściwej atmosfery. Nie wystarcza pochwalić ten czy inny przejaw naszego życia, — trzeba nadać własnym myślom dostateczną siłę przekonywającą i ubrać je w słowa o sugestywnej wartości. A pod tym względem książka prof. Rose'a, niezależna w tonie i wolna od tej nuty panegirycznej, która tak często pobrzmiewa w pismach autorów polskich, osiąga wielkie efekty.

O „Panu Tadeuszu" pisze np. autor, że jest to nie tylko arcydzieło zrównoważonego natchnienia poetyckiego, ale także, podobnie jak „Illiada" „Odysseja", po wszystkie czasy kopalnia wiadomości dla osób, pragnących poznać zwyczaje, obyczaje i umysłowość grupy społecznej i narodu: „Jako jedyna epopeja, stworzona w Europie za naszych czasów, odbiega ona od tradycyjnych dzieł tego rodzaju, jako utwór, poświęcony sprawom współczesnym, tchnący przeważnie atmosferą spraw domowych, a przecież tętniący miłością ojczyzny" (str. 215).

Kilkanaście słów, poświęconych arcydziełu naszej literatury, odmierzył autor w taki sposób, że sygnalizują niezwykłość zjawiska, a zarazem muszą zaalarmować wrażliwość cudzoziemskiego czytelnika. Podobnych ustępów jest w książce bez liku. Niezawsze brzmią one w sposób równie przyjemny dla polskiego ucha, zawsze jednak budzą zaciekawienie, zaskakują bystrością obserwacji, przemawiają do wyobraźni dzięki umiejętnie dobranemu porównaniu, zaczerpniętemu ze stosunków brytyjskich. Na każdej stronie znać nie tylko uczonego, ale i pisarza. Nie wynika stąd, aby lektura książki nie dostarczała wzruszeń czytelnikom polskim; na dowód wystarczy wspomnieć o pięknym hołdzie, jaki autor złożył zasługom kobiety polskiej dla naszego życia narodowego.

Wiele zainteresowania wzbudzi zapewne podana w książce ocena współczesnego stanu rzeczy na ziemiach polskich. Jeśli chodzi o samorzutny wysiłek społeczeństwa, prof. Rose ma dla niego wiele prawdziwego uznania. W ogóle mówiąc o dostrzeżonych przeobrażeniach, nie zapomina o podkreślaniu stron dodatnich. Ponieważ sądy pochodzą z podróży, którą autor odbył w roku 1947, niektóre z wyrażonych opinii należałoby zestawić z wydarzeniami późniejszymi, rzucającymi na stan rzeczy w Polsce pełniejsze światło.

W każdym razie autor zdaje się przeciwstawiać w sposób zdecydowany głosom, przyznającym Krajowi niezależność polityczną i demokratyczny ustrój. Pisząc np. o polityce zagranicznej, podkreślił, że „trudno dostrzec, jak można o Polsce powiedzieć, że ją posiada" (it is hard to see how Poland can be said to have one). Jeśli chodzi o tak zwaną demokrację „ekonomiczną", zdaniem prof. Rose jest obecnie mniej równości, niż przed wojną: ludzie z pieniędzmi mogą kupić, co tylko zechcą, masy natomiast muszą poprzestawać na przyglądaniu się wystawom sklepowym (str. 325). Nie omieszkał również prof. Rose stwierdzić, że „naród polski nie uważa za demokrację takiej administracji, w której prawdziwa władza skupia się w rękach jednej grupy czy partii, o ile nie rozporządza ona większością głosów w kraju" (str. 323).

Książka jest przeznaczona dla wszystkich. Zajmie specjalistów i zwykłego spożywcę drukowanego słowa; znawcę stosunków polskich i niezorientowanego laika Nie zamierza kokietować nikogo, ale właśnie dlatego powinna każdego zaciekawić i pobudzić do refleksji. Czytelnika polskiego chwyci za serce przede wszystkim wiara w przyszłość naszego narodu, — wiarą, która przebija w całym dziele i której autor dał osobny wyraz w pięknych słowach przedmowy:

„Chociaż okres próby dla narodu polskiego może się wydłużyć, przeszedł on twardą szkołę przeciwności i nie wyrzeknie się swych praw na rzecz jakiejkolwiek potęgi na świecie".

WIKTOR KWAST

Modelarstwo kolejowe

Jest jakiś urok w miniaturowej kolei, a szczególnie w jej maleńkiej lokomotywie. Trudno się oprzeć uczuciu — gdy się ma odrobinę choćby doświadczenia czy „drygu" mechanicznego — pewnego uznania, a raczej podziwu dla takiego maleństwa, posłusznie się posuwającego w przód, zatrzymującego się czy cofającego zgodnie z naszym życzeniem.

Mój przyjaciel Franek P. jest takim właśnie majstrem od wszystkiego, jak ów chłop, com go znał przed laty na Kujawach, stary Paradziński, mawiający o sobie: „Na co wejrzę, to zrobię!" Otóż raz Franek wytropił gdzieś w jakimś „Old Curiosity Shop" zepsutą lokomotywkę elektryczną i kupił ją, oczywiście dla syna, pięcioletniego Henrysia. Franek spędził kupę czasu nad tą koleją, ale gdy zaprosił mię do siebie w parę miesięcy później, — Henryś, kręcąc pokrętłem potencjometru na swej „elektrowni," kierował ruchem doprowadzonej do porządku lokomotywy po szynach również roboty ojcowej, przebywającej mosty, zatrzymującej się na stacjach itd.

Mały miał dużą uciechę z tej zabawy, ale był to tylko wtórny odblask uciechy jego ojca, uciechy z budowania tego skomplikowanego bądź co bądź mechanizmu, wymagającego dużo pomysłowości, wiedzy elektryczno - mechanicznej i zręczności w palcach. Ojciec radował się nietylko uciechą malca; jeszcze więcej rozpierała go duma z dokonanego dzieła.

Ale niekoniecznie utylitarny cel zrobienia zabawki dla dziecka może być pobudką do zajęcia się budową miniaturowej kolejki. Sam proces budowania, proces tworzenia jest tak pociągający i tyle dostarcza emocji zadowolenia, — że każdy kto się do tego zabrał, czuje się całkowicie wynagrodzony samą pracą, tak, że nic go nie obchodzi, jaki będzie ostateczny użytek z jego kolei. Będzie ją wciąż przerabiał, ulepszał, doskonalił, dobudowywał nowe urządzenia i tak bez końca ku tym większemu własnemu pożytkowi i uciesze.

Z tymi kolejami miniaturowymi to jednocześnie łatwo i trudno. Gdy się ma np. 10 czy 20 funtów na zbyciu, to łatwo kupić elektryczną np. lokomotywę, kilka wagonów, szyny, rozjazdy, stacje itp., kupić prostownik z regulatorami, poskładać szyny w jakąś skomplikowaną pętlę, wetknąć wtyczkę prostownika w kontakt na ścianie i — bawić się puszczaniem kolei na całego!

Będzie to jednak mało pociągająca zabawa, raczej bezduszna zabawa, zabawa małego Henrysia.

Znacznie trudniej, ale przyjemniej i pożyteczniej, a przede wszystkim oszczędniej jest zrobić wszystko samemu. Czyż nie warto potrudzić się o nadanie odpowiedniej formy kawałkom metalu i „tchnąć" w nie ducha ruchu?

I tu można korzystać z wielu ułatwień, nie będąc całkowicie zdanym na własne siły. Istnieje w Anglii co najmniej 10 starych, poważnych firm, wyrabiających standaryzowane części do kolei miniaturowych, specjalizujących się w typach „1" (największy, stosunkowo mniej popularny), „O" lub „OO". Katalogi tych firm przewidują takie pozycje, jak różne typy kominów, cylindrów do pary, klap bezpieczeństwa, buforów, haków itp., które można zamocowywać na własnego wyrobu kadłubie lokomotywy, bądź też kadłubie nabytym, wykonanym z blachy, lub odlanym. Można nabyć koła różnych wymiarów i konstrukcji „chassis", resory, szyny, zwrotnice i rozjazdy, pociągowe silniczki elektryczne itd. itd. Mając narzędzia i „dryg" w palcach, można wiele z tych części zrobić samemu, te jednak, których wykonanie sprawia nieprzezwyciężone trudności — łatwo nabyć nawet drogą pocztową.

Żyjąc w wieku elektryczności, mamy ułatwioną sprawę napędu kolei dzięki miniaturowym silniczkom elektrycznym, ale nasi ojcowie czy dziadowie budowali prawdziwe lokomotywki parowe, ogrzewane ogniem węgla drzewnego. Były również lokomotywy, których „kotły" ogrzewano spirytusem.

Przy sposobności warto sobie zdać sprawę, że modelarstwo kolejowe to już sara sztuka, licząca sobie coś pod pół wieku. Posiada wielu wyznawców i entuzjastów zarówno między młodzieżą jak i starymi, zrzeszającymi się w kluby bodaj we wszystkich cywilizowanych krajach. Mnóstwo ich i w Anglii. Ot w jednym tylko numerze „fachowego pisma" natknąłem się na komunikaty Ilford & West Essex Model Railway Club", „Pdymouth & District Society of Model and Experimental Engineers'" „Wimbledon Railway Club", „Cardiff and District Model Railroaders", „The Model Railway Club". Siecią tych klubów jest pokryty cały obszar wysp W. Brytanii. Organizują one zebrania z odczytami, wizytami członków analogicznych organizacji z Ameryki lub innych krajów, wystawami, udzielają porad swym członkom itp.

Istnieje również kilka czasopism, że wymienię tylko „The Model Railway News" (23, Great Queen Street, London, W.C.2) wychodzące od ćwierćwiecza, zawierające fachowe artykuły, oraz moc ogłoszeń firm, produkujących części miniaturowych kolei, oraz osób prywatnych, kupujących lub sprzedających części lub całe zespoły.

Niemal w każdym mieście w Anglii są sklepy „Model Suppliers", w których można kupić czy zamówić potrzebne części. Gdy takiego sklepu w danej okolicy nie ma, można zamówienia wysyłać pocztą wprost do wytwórców.

M. G.

W krzywym zwierciedle

(SPRAWOZDANIE TEATRALNE)

Sztuka James Bridie p.t. "Daphne Laureola", wystawiana od dłuższego czasu w londyńskim teatrze "Wyndham's", wzbudziła dość znaczne zainteresowanie. Recenzje, zamieszczone w pismach codziennych i periodykach angielskich, były na ogół przychylne. Krytyk francuski Jacques Duchesne poświęcił przedstawieniu specjalną audycję radiową, wygłoszoną w ramach obsługi francuskiej BBC. Mimo to nie zajmowalibyśmy się tym utworem, gdyby nie ta okoliczność, że jedna z czołowych postaci sztuki okazała się Polakiem. Warto zorientować się, jak widzą nas obcy w dobie obecnej.

Autor nadał swojemu utworowi podkład mitologiczny. Wskazuje na to tytuł sztuki, nawiązujący do znanego podania greckiego. Nimfa Dafne, chroniąc się przed natarczywymi zalotami boga Apollina, została zamieniona w drzewo laurowe. Sztuka daje jakby nowoczesną wersję tej legendy, przedstawiając kobietę, która znajduje w sobie siłę odporu wobec zakusów rozkochanego amanta i obiera własną drogę życiową. Zbyteczne jest dodawać, że zalotnikiem jest Polak o egzotycznym nazwisku Piasty.

Sztuka rozpoczyna się od sceny, w której pijana kobieta (lady Pitts) rozpowiada przygodnym gościom o różnych fantastycznych kolejach swojego życia. Wśród słuchaczy znajduje się Polak, który zmyślone historie starszej pani bierze na serio i od razu zaczyna odczuwać żar rodzącej się miłości. Zwierzenia przerywa pojawienie się rosłego szofera, który bezceremonialnie zabiera damę do samochodu; ta jednak przed zniknięciem zaprasza wszystkich obecnych na przyjęcie do własnego domu. Polak usiłuje stanąć w jej obronie, ale potężny cios szoferskiej pięści zwala go na ziemię.

W akcie drugim autor przenosi nas do siedziby lady Pitts, która nie przypomina sobie zupełnie zaproszenia, danego klientom restauracyjnym. Goście zaczynają się jednak schodzić; wśród nich znajduje się Piasty, który tym razem zaczyna hojnie szafować oświadczeniami uwielbienia i miłości. Pani czuje się rozbawiona, ale Polak traktuje rzecz najzupełniej serio i w końcu osiąga swoją wymową taki efekt, że lady Pitts osuwa się w jego ramiona. Zjawia się mąż damy, starszy od niej o lat trzydzieści, który ironicznie wyperswadował niedoszłym kochankom ich zapały. Jego oświadczenie, że małżonka nie ujrzy za jego życia ani grosza ze wspólnego majątku, nie pozostało bez wpływu na polskiego zapaleńca, który niegościnny dom opuścił, nie domyślając się, zaraz po jego odejściu osiemdziesięcioletniemu starszemu panu zebrało się na śmierć.

Akt następny rozgrywa się w tej samej restauracji, w której widzieliśmy aktorów na początku. Dawny komplet gości zjawia się ponownie; wśród nich znajduje się lady Pitts ze swoim szoferem, tym razem już w roli nowo poślubionego małżonka. Polak tak przejął się wiadomością o tym, że jego ukochana straciła męża, iż na poczekaniu zemdlał. Później na jej widok raz jeszcze wybuchnął tyradą miłosną, na którą lady Pitts odpowiedziała drwinami z mężczyzn i ich uniesień erotycznych. Współczesna Dafne wzgardziła miłością sentymentalnego Apollina, aby znaleźć zapomnienie w mocnych ramionach służącego.

Autor James Bridie jest Szkotem. Będąc z wykształcenia lekarzem, zdradza jednak duże doświadczenie sceniczne; obecnie pełni obowiązki kierownika jednego z teatrów glasgowskich. Nakreślony przezeń obraz społeczeństwa angielskiego przedstawia się w sposób zdecydowanie ujemny. Ludzie interesu, przesuwający się na scenie, wyglądają na zwykłych czarnogiełdziarzy. Przedstawiciele młodego pokolenia odstręczają wulgarnością i głupotą. Wśród osób „płci pięknej" znalazło się miejsce na kobietę o niedwuznacznie podejrzanej konduicie. Postać tytułowa po nieciekawej karierze życiowej poślubia najpierw mężusia o lat 30 z górą starszego od siebie, po jego zaś śmierci pociesza się bardzo szybko, wydając się za muskularnego, młodego szofera. Gdyby jakiś polski pisarz odważył się przedstawić własne społeczeństwo w sposób równie złośliwy, spotkałby go niechybnie zarzut brukania świętości.

Wszystkie postacie sztuki (z wyjątkiem starego męża, który jednak pośpiesznie przenosi się w zaświaty) wydają się odpychające; natomiast Polak jest na ogół dość sympatyczny, lecz wywołuje politowanie. Autor wytyka mu trzy podstawowe wady, które z punktu widzenia mieszkańców wyspy brytyjskiej należą do kategorii grzechów śmiertelnych: jest on równocześnie gadatliwy (talkative), kłótliwy (argumentative) i zarozumiały (conceited). Każda z tych właściwości wzięta z osobna, stanowiłaby nieznośną udrękę; połączenie wszystkich trzech składa się na kombinację najzupełniej niestrawną. Warto zanotować ten sąd jako znamienne ostrzeżenie.

Wiadomo, że zarozumialstwo budzi w otoczeniu pokusy sadystyczne. Toteż nieszczęsny Polak — ku wielkiemu zadowoleniu publiczności — dwukrotnie naraża się na lanie: po raz pierwszy nokautuje go szofer, później zaś o mało nie pada ofiarą gości lady Pitts. Jeśli dodamy, że młodzian wali się raz na ziemię bez jakiejkolwiek przyczyny zewnętrznej, jedynie wskutek przeżywanego wzruszenia, rodzi się pokusa szukania jakiegoś zabawnego kompleksu u szkockiego autora. Należy także podnieść, że idealizm rozkochanego Słowianina jest wątpliwego gatunku. Niby marzy o kochance — mówiąc słowami Gustawa z „Dziadów" — „jakiej na podsłonecznym nie bywało świecie, którą tylko na falach wyobraźnej pianki wydęło tchnienie zapału...", jednak do złotej tkanki jego marzeń wplątują się natrętnie konopne nici konsyderacji majątkowych.

O powodzeniu sztuki "Daphne Laureola" zadecydowała w znacznym stopniu obsada aktorska. Na czoło zespołu wysuwa się Edith Evans, uważana obecnie za największą aktorkę angielskiego teatru klasycznego. W sumie widowisko pozostawia widza polskiego pod takim wrażeniem, jakie daje lodowaty tusz; ale warto poddać się tej kąpieli, aby pozbyć się niektórych złudzeń, tak szeroko rozpowszechnionych w naszym własnym otoczeniu.

Przegląd filmowy

ARCH OF TRIUMPH

Film stanowi przeróbkę głośnej powieści E. M. Remarque. W głównych rolach występują Ingrid Bergman i Charles Boyer.

Rzecz rozgrywa się w Paryżu w latach 1938—1939, kończy się w chwili uderzenia Niemców na Polskę. Znakomity lekarz austriacki Ravic ucieka do Francji w wyniku prześladowań Gestapo. Akcja filmu zawiera dwa wątki: jeden — to miłość lekarza z śpiewaczką Joan, drugi — to polowanie na agenta Gestapo Haake i zabicie go przez lekarza. Film ma wartość przeciętną; wiele scen powtarza się; niemniej fragmenty są bardzo dobre, Boyer pełen czaru a Bergman piękna jak zawsze. Strona fotograficzna bez zarzutu. Obraz ma wadę wielu filmów, ostatnio produkowanych: jest za długi o niedość urozmaiconym montażu. Warto go jednak zobaczyć, chociażby dlatego, że jego zasadniczym bohaterem jest emigracja.

RED RIVER

Jednym z nieśmiertelnych tematów filmu amerykańskiego jest życie kowbojów. Młodzież to stały odbiorca (w Stanach Zjednoczonych 60 proc. uczęszczających do kin to młodzież poniżej 16 roku życia), film więc szuka nowych sposobów podania tego tematu. W latach ostatniej wojny typ ten nosił nazwę „śpiewających kowbojów", muzyka i piosenka wysuwała się na czoło; obecnie wprowadzono sceny groteskowe i to na wysokim poziomie. Do tej ostatniej pracy wciągnięto wielu autorów europejskich. „Red river" jest filmem typu kowbojskiego, odbiegającym jednak bardzo od dotychczas nam znanych. Ma dobry temat (miłość ziemi), świetną grę, z John Wayne na czele i młodym utalentowanym o świetnych warunkach zewnętrznych aktorem Montgomery Clift, inteligentny montaż i prześliczne krajobrazy.

„MELODY TIME"

Jest to najnowszy film Walt Disneya, w pomyśle i metodzie konstrukcji obrazów przypominający „Fantazję"; jednak gdy „Fantazja" rysunkiem ilustrowała klasyczną muzykę, najwybitniejsze dzieła muzyczne świata, w „Melody time" rysunek ilustruje popularne piosenki lub legendy. Połączył tu Disney, wzorem kilku poprzednich filmów, żywe osoby z rysunkiem; biorą więc udział obok rysunkowych postaci siostry Andrews, Dennis Day, Roy Rogers (widzimy tego ostatniego przy ognisku obozowym). — Jedną z części filmu oparto na muzyce Rimskij-Korsakowa, jest to nadrealistyczna kompozycja, gdzie pszczoły w swym ruchu przypominają wojenne naloty bombowców.

Film rysunkowy szuka nowych dróg. Przeżywa on kryzys; przedsiębiorstwo Disneya poniosło straty finansowe. „Melody time" jest szukaniem żywszego kontaktu z publicznością przez dawanie materiałów, znanych wszystkim.

„A GIRL, A BOY AND A BIKE"

Wyścigi rowerowe w Yorkshire są tematem tego filmu. Sceny rowerowe zdejmowano w Wharfedale. Jest tu wiele filmowo świeżych scen, jak też ładne zdjęcia pól i pagórków Yorkshire. W głównych rolach występują Australijczyk Mc Callum, Honor Blackman i Patrick Holt. Podobnie jak filmy włoskie, częściowo francuskie, film angielski wychodzi coraz częściej ze studia na obszary, wolne od dekoracji, pełne naturalnego światła.

WHISKY GALORE (Wódki wbród)

W r. 1943 u brzegu wysp Hebrydzkich rozbił się statek wiozący alkohol. Wytwórnia angielska Ealing Studios dała wspaniałą komedię, rozwijającą się wokół tego wypadku. Centralną postacią jest kapitan Waggett (Basil Radford — świetny komik brytyjski), ścigający mieszkańców nadbrzeżnego miasteczka, którzy część ładunku wódki zabrali z okrętu i ukryli. Z dużą prawdą film pokazuje Szkotów. Wiele scen na ładunek prawdziwego humoru. Film zaliczyła krytyka do pierwszorzędnych. Wśród aktorów wybijają się Gordon Jackson (młody nauczyciel) i Morland Graham. Przewagę w obsadzie mają mężczyźni, oni nadają ton filmowi; postacie kobiece są słabo zarysowane i na dalszym planie. Ozdobą filmu jest czarująca Joan Greenwood. Większość zdjęć dokonano na wolnym powietrzu.

„SORROWFUL JONES"

Bob Hope dał bardzo przeciętną kreację jako agent totalizatorowy, który dzięki przypadkowi opiekuje się kilkuletnią dziewczynką - sierotą. Znając jego poprzednie, pełne dowcipu komedie, jesteśmy rozczarowani. Również reszta zespołu z Lucille Ball, w roli śpiewaczki - współopiekunki sieroty, jest bezbarwna. Tempo akcji jest rozwlekłe, sytuacje fałszywie postawione. Ocenić by można ten film jako „komedię bez humoru."

Film ma duże kasowe powodzenie, co należy tłumaczyć nie brakiem smaku u publiczności, ale nazwiskami aktorów, którzy dali poprzednio tyle świetnych filmów.

„CANON CITY"

Jest to film amerykański (Eagle-Lion) oparty na autentycznym zdarzeniu ucieczki z więzienia miasta Canon, Colorado, U. S. A., w 1947, kilkunastu więźniów. Wśród aktorów, grających w tym filmie, są również i więźniowie, którzy brali udział w ucieczce. Sceny filmu odtwarzają prawdę w najdrobniejszych szczegółach.

Zdecydowanie wrogi stosunek społeczeństwa, mieszkańców miasta, do bandytów, którzy próbowali szukać wśród nich schronienia, jest mocnym akcentem tego filmu.

Obraz ten został dobrze oceniony przez filmową krytykę w Anglii. Stanowcze potępienie zbrodniarzy, zamiast robienia z nich bohaterów, jak robiły często inne filmy, napewno niejednego z lekkomyślnych młodzieńców powstrzyma od złego czynu.

Film wart zobaczenia.

„APARTMENT FOR PEGGY"

Jest to dobry film amerykański w technikolorze. Daje obraz trudności powojennych w Stanach Zjednoczonych na tle mieszkaniowym. Młoda para mieszka w „beczce śmiechu", którą w czasie zimy musi opuścić, by zrobić miejsce rodzinie z dziećmi. Mąż to ex-żołnierz, obecnie student uniwersytetu. Żona spodziewa się dziecka. Dzięki energii Peggy (żona) udaje jej się pozyskać mieszkanie, a natępnie uczucie ojcowskie starego profesora uniwersytetu.

Znakomita gra Edmunda Gwenn (profesor) i czarująca, nowa gwiazda Joanne Crain. Warto zobaczyć.

„THE HISTORY OF MR. POLLY"

Angielski (Two Cities) film z czołowym aktorem John Mills na czele. Jest to komedia, oparta na książce zmarłego niedawno pisarza H.G. Wells'a.

Jest to łagodna satyra na spokojne życie angielskie z początku bieżącego stulecia. Drobne wypadki, jak udział w obrzędzie „cup of tea" i kupno roweru wpływają na losy pana Polly. Zaczyna się bunt przeciw beznadziejności życia drobnego kupca w małym miasteczku; szczęście przyszło w późniejszych latach życia na łonie przyrody. Świetne, pełne humoru są sceny walk pana Polly z wioskowym bandytą i pijakiem. Film otrzymał bardzo wysoką ocenę krytyki angielskiej

Wydawnictwa

Joseph Conrad: LORD JIM. Wydanie Interim Treasury Committee. Jerozolima, 1946. Przekład Anieli Zagórskiej. Tom I — II.

Zainteresowanie Conradem na emigracji ostatnio wzrasta; dowodem tego jest m.in. ankieta, przeprowadzona przez „Wiadomości Literackie“ wśród pisarzy angielskich, oraz odczytu, zorganizowany przez Polish Research Centre, który cieszył się dużą frekwencją.

Opowieść „Lord Jim“ oparta jest na tle przygód, wrażeń i wzruszeń, jakich autor doznał w okresie swego życia, spędzonym na morzu (1875—1894). Opowieść ta jest jednocześnie echem zatargu wewnętrznego, spowodowanego wyborem obcego języka, co było równoznaczne z prawie całkowitym oderwaniem się od kraju ojczystego. Dla Conrada zatarg ten był niewątpliwie problemem wielkiej wagi. Po sukcesie literackim „Szaleństwa Almeyera“ Conrad wahał się i ociągał z pisaniem drugiej powieści angielskiej; zamierzał wrócić do służby na morzu. Dopiero przyjaciel jego Garnett skłonił go do napisania „Wykolejeńca.“ Wkrótce potem ukazał się list otwarty Orzeszkowej, głośnej już wtedy powieściopisarki, która zarzuciła Conradowi opuszczenie ojczyzny w godzinie potrzeby (list opublikowany w czasopiśmie „Kraj“) — tak bowiem zależało jej zdaniem ocenić oddanie pióra i talentu innemu narodowi w chwili, gdy Polska odczuwała skrajną potrzebę ludzi utalentowanych. Conrad przebolał ten list głęboko. Odpowiedzią na zarzuty zdrady był właśnie „Lord Jim,“ napisany w rok po otrzymaniu listu otwartego (1899—1900). „Lord Jim“ była to jakby rozprawa Conrada z postawionym mu zarzutem zdrady oraz obrona własnego honoru i słuszności drogi życiowej, na jaką się zdecydował. Można nawet przypuszczać, że Conrad starał się za pomocą Lorda Jima nawiązać na nowo kontakt z Krajem oraz pozyskać zrozumienie czytelników. Wiadomo, że starał się o przekład opowieści na język polski. Motywy zdrady, winy oraz wyrzutów sumienia są tematem nie tylko Lorda Jima; widać je również w takich dziełach Conrada, jak „Wykolejeniec“, „Karain“, „Nostromo“, „Falk,“ „W oczach Zachodu“ i innych. Conrad kończy swoją opowieść na pozytywnym akordzie — rozważając wady i zalety Jima, przeznacza mu on ostateczne zwycięstwo moralne.

D.

Z życia świetlic

Trzeci Maj w Hostelu

W dniu Trzeciego Maja odbyło się zapewne w W. Brytanii tyle obchodów i akademii, ile jest środowisk polskich w tym kraju. Jeśli mimo to warto wspomnieć w „Poradniku“ o naszej uroczystości, to dlatego, że — jak mi się wydaje — odbiegła od utartego szablonu i uniknęła plagi, trudnej nieraz do uniknięcia w atmosferze obchodowej a zabójczej dla wszelkiego wzruszenia i przejęcia: nudy.

Zadanie mieliśmy niełatwe: prócz kilku setek mieszkańców własnego hostelu i kilku pomniejszych w okolicy, które ku nam ciążą, spodziewaliśmy się ponad stu angielskich gości. Jakim językiem przemawiać, aby trafić do wszystkich? — Chyba głównie obrazem i dźwiękiem. I tu kierownik oświatowy wpadł na szczęśliwą myśl zużytkowania dla ożywienia akademii i przyciągnięcia na nią ludzi. Wiadomo bowiem, że mało kto odczuwa w hostelu potrzebę deklamacji czy dobrej muzyki, ale każdy niemal lubi patrzeć na obrazy filmowe. Nasza linia — zachęcić tym, co jest przez wszystkich lubiane, a przemycić przy sposobności wyższe, mniej dostępne formy piękna, do jakich należy np. poezja — okazała się dobra.

Wygłoszono dwa przemówienia: jedno polskie i jedno angielskie, pamiętając o zasadzie, że istnieją dwa rodzaje dobrych przemówień: dobre i krótkie i ... złe i krótkie. Nasze zresztą należały do podwójnie dobrych, bo tak ze względu na czas trwania (po pięć minut każde), jak i treść. Kto wie, czy ograniczenie czasu przemówienia nie podnosi pewnych jego zalet: nie zmusza do lepszego przygotowania się, do intensywniejszej pracy myśli i wyboru najistotniejszych momentów.

Przemówienia rozdzieliła deklamacja: jasnowłosa dziewczynka w wieku szkolnym, w pięknym krakowskim kostiumie, wypowiedziała w tłumaczeniu angielskim wiersz Norwida „Do kraju tego“, dając próbę akcentu i wymowy, którymi się już niestety nie potrafimy poszczycić my, dorośli.

Część koncertowa składała się z Nokturnu Szopena i Kaprysu B-dur Paganiniego, odegranych na skrzypcach przez jednego z mieszkańców hostelu prof. M. Romanowskiego, oraz z paru pieśni, odśpiewanych przez Angielkę Miss O. Cornfield. Mrs. I. F. Graham akompaniowała na fortepianie. Jest coś wzruszającego w gotowości pomocy i współdziałania, jaką Anglicy okazują nam w takich momentach. „Nie wiem, jak wy to odczuwacie, ale my staramy się was zrozumieć“ — powiedziała mi kiedyś nieznajoma Angielka w pociągu. I to się czuje, że mają pod tym względem jak najlepsze chęci.

Część koncertową uzupełniły deklamacje p. Szczęsnej Orzeł — „Koncert Jankiela“ po polsku i „Fortepiar Szopena“ po angielsku. Okazuje się, że w każdym hostelu można znaleźć talenty: prof. Romanowski jest znanym skrzypkiem, który koncertował już w Polsce przed wojną, p. Orzeł jest wybitnie uzdolnioną w kierunku recytatorskim młodą osobą, która włożyła w recytację wiele własnego przejęcia i inteligencji.

Wielkim urozmaiceniem zarówno dla polskich, jak angielskich gości były tańce regionalne — mazur, wykonany przez młode dziewczęta i krakowiak z przyśpiewkami — przez młodzież szkolną. Oba zespoły tak ładnie wyglądały w polskich strojach ludowych, że poczuliśmy wszyscy, iż opłacił się trud, włożony w ich przygotowanie. Kostiumy bowiem to była sprawa najtrudniejsza do zrealizowania, zwłaszcza kostiumy dla starszej młodzieży. Trzeba było przygotować wszystko prawie bez środków finansowych i właściwie z niczego. Tej cudotwórczej roboty podjęło się koło Zjednoczenia Polek na Emigracji i wyszło z trudności zwycięsko.

Do krakowiaka i mazura przygrywała obozowa orkiestra.

Druga część, jak już wspomniałam, to były filmy. Pierwszy — „The Land of my Mother“ jest to dobry film kolorowy, który prowadzi widza przez wieś polską, miasta i miasteczka, ukazując piękno przyrody i architektury. Sądzę, że i angielscy goście oglądali go z przyjemnością, zwłaszcza wobec dobrych angielskich objaśnień.

Film pt. „Paderewski“ był właściwie koncertem. Widok rąk wielkiego pianisty na klawiaturze dopełniał wrażeń słuchowych.

Uczestnicy Akademii mogli zobaczyć polski krajobraz, usłyszeć polskich muzyków i polską muzykę, zetknąć się z naszym regionalizmem, zakosztować poezji. Przygotowania do obchodu, w których udział wzięła szkoła i wszystkie organizacje hostelowe, wytworzyły nastrój uroczysty już od rana: dzieci chodziły z chorągiewkami, dorośli przyczepiali je sobie do rowerów. W kościele na nabożeństwie było pełno.

Wstęp na Akademię był bezpłatny. Koszty, związane z wyświetlaniem filmów, pokryły dwie organizacje: Komitet Rezydentów i Koło Zjednoczenia Polek na Emigracji.

Sala teatralna była nabita po brzegi; od wychodzących słyszało się głosy aprobaty.

A. B.

Kalendarzyk Klubu Towarzyskiego YMCA w Londynie na sierpień 1949 r.

6. SOBOTA — godz. 4.00
Lekcje tańców narodowych

7. NIEDZIELA — godz. 3.00
„Problemy sztuk plastycznych": zwiedzanie National Gallery (malarstwo włoskie, rozkwit Renesansu)

10. ŚRODA — godz. 7.00
„Pierwszy Wielki Medyceusz" (drugi odczyt cyklu)
K. LANCKOROŃSKA

13. SOBOTA — godz. 4.00
Lekcje tańców narodowych

14. NIEDZIELA — godz. 2.00
„Problemy sztuk plastycznych": zwiedzanie pałacu Hampton Court, godz. 2.00, zbiórka na stacji metra Hammersmith (przy kasie bil.)

20. SOBOTA — godz. 4.00
Lekcje tańców narodowych

21. NIEDZIELA — godz. 3.00
„Problemy sztuk plastycznych": dyskusja (w Klubie) w związku z niedzielnymi zwiedzaniami wystaw

24. ŚRODA — godz. 7.00
„Przyrządzanie pożywienia w świetle nowoczesnej higieny"
C. TARNAWSKA-BUSZA

27. SOBOTA — godz. 4.00
Lekcje tańców narodowych

28. NIEDZIELA — godz. 3.00
„Problemy sztuk plastycznych": zwiedzanie Tate Gallery, (Paweł Cezanne na tle swojej epoki)

W każdy wtorek i czwartek odbywają się lekcje języka angielskiego od godz. 10—12.
Opłata 1/- za godzinę

Zwiedzanie wystaw pod przewodnictwem
M. SZYSZKO-BOHUSZA

Lekcje tańców narodowych prowadzi
OLGA ŻEROMSKA

Do nabycia w **Administracji 6, Cadogan Gardens, London S. W. 3,** następujące numery „Poradnika Świetlicowego":

ROK 1941:

(Numery luźne)
Nr. 3 — „Materiały statystyczne o Polsce".
„ 5 — „Śląsk — Powstanie Kościuszkowskie".
„ 12 — „Bitwa o Warszawę. — (Rok 1920) — Ignacy Paderewski".
„ 13 — „Ojczyzna w poezji".

ROK 1942:

(Numery luźne)
Nr. 17 — „Z morza Słowiańszczyzny wyrasta Chrobra Polska".
„ 18 — „Kraj mówi".
„ 19 — „Spójnia rozproszonych" (Polacy w świecie).
„ 20 — „Trzeci Maj. Henryk Sienkiewicz. Władysław Reymont".
„ 21/22 — „Humor w świetlicy".
„ 24 — „Żołnierz w walkach o niepodległość Polski".
„ 26 — „Materiały świetlicowe. Z życia świetlic i oddziałów. Fredro".
„ 27 — „Mowa polska. Zaduszki. 11 i 29 listopad".
„ 28 — „Wigilie Polaków".

ROK 1943:

(Numery luźne z wyjątkiem nr 30/31)

Tematyka:
Nr. 29 — „Polacy w cywilizacji świata".
„ 30/31 — „Warszawa".
„ 32 — „Polska YMCA".
„ 33 — „Tatry i Podhale".
„ 34 — „Morze i Kaszuby".
„ 35 — „Numer techniczny — materiały świetlicowe".
„ 36 — „Polska i Wielka Brytania".
„ 37 — „Książka".
„ 38 — „25-lecie Lotnictwa Polskiego".
„ 39/40 — „Ćwierćwiecze Powstania Wielkopolskiego".

ROK 1944:

(Numery luźne z wyjątkiem nr 44/45)

Tematyka:
Nr. 41/42 — „Upowszechnienie kultury".
„ 43 — „Numer techniczny".
„ 44/45 — „Muzyka Polska".
„ 46 — „Armia Polska na Wschodzie".
„ 47 — „Polska Walczy".
„ 48 — „Kraków Polski Oxford".
„ 49 — „Tadeusz Kościuszko".
„ 50 — „Numer techniczny — materiały świetlicowe".
„ 51 — „Wychodźctwo polskie".
„ 52 — „Numer techniczny — materiały świetlicowe".

ROK 1945:

(Numery luźne z wyjątkiem nr 64)

Tematyka:
Nr. 53 — „O kukiełkach i kukiełkowym teatrze".
„ 54 — „Polska YMCA skończyła 21 lat".
„ 55/56 — „Plastyka polska".
„ 57 — „O wychowawczym znaczeniu zabaw".
„ 58 — „Świetlica".
Nr. 61 — „Szlakiem muzy polskiej".
„ 62/63 — „Praca i zawód".
„ 64 — „Kolęda".

ROK 1946:

10 roczników nieoprawionych oraz numery luźne z wyjątkiem nr. 65.

Tematyka:
Nr. 65 — „Chrześcijaństwo w powojennym świecie".
„ 66/67 — „Sport".
„ 68 — „Matka i dziecko".
„ 69 — „Zagadnienie zdrowia".
„ 70/71 — „YMCA w czasie wojny i pokoju".
„ 72 — „Szczypta humoru".
„ 73/74 — „Nowoczesne obozownictwo".
„ 75/76 — „Numer techniczny — materiały świetlicowe".

ROK 1947:

100 roczników nieoprawionych.

Tematyka:
Nr. 77/78 — „Wiosna w Polsce" i art. techn.
„ 79/80 — „Sobótki i wianki" i art. techn.
„ 81/82 — „Dożynki" i art. techn.
„ 83/84 — „Obrazki z dawnej Warszawy" i art. techniczne.
„ 85 — „W 500-lecie Kazimierza Jagiellończyka" i art. techn.
„ 86 — „Wspomnienia o Prusie" i art. techn.
„ 87/88 — „Pastorałki" i mat. techn.

ROK 1948:

na składzie są wszystkie numery.

Tematyka:
Nr. 89 — „Wiosna Ludów — Wiosna Narodów" i art. techn.
„ 90 — „Matka i Syn" (wspomnienie o St. Żeromskim) i mat. techn.
„ 91 — „Olimpiada" i mat. techn.
„ 92 — „Operacja" (Humoreska sceniczna) i mat. techn.
„ 93 — „Dama Kier" (Humoreska sceniczna) i mat. techn.
„ 94/95 „Wesele na Mazowszu" i art. techn.
„ 96/97 — „Duch niesiony na skrzydłach wiatru" (udramatyzowany wieczór świetlicowy) i art. techn.
„ 98/99 — „My wszyscy z niego" (Rzecz o A. Mickiewiczu).

Ceny numerów wraz z przesyłką pocztową:

lata 1941 — 1946:
numer pojedyńczy — 1/9.
numer podwójny — 3/6.
„Dodatek muzyczny"
lub
„Plastyka polska" — 1/3.

lata 1947 — 1948:
numer pojedyńczy — 2/.
numer podwójny — 4/.

Ceny roczników:

lata 1943 — 1946:
oprawiony — £ 1.4.0.
nieoprawiony — £ 1.0.0.

rok 1947 i 1948:
oprawiony — £ 1.10.0
nieoprawiony — £ 1. 4.0.

Published by the World Committee of the YMCA, Polish Section in Great Britain
and Printed by N. MacNeill & Co., Press Ltd., 127, Walworth Rd., London, S.E. 17.